المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة الملك فيصل
كلية الآداب - قسم اللغة العربية
برنامج الدكتوراه - الفلسفة في الأدب .

بحث بعنوان :

استعارة المرأة في شعر المولدين (بشار بن برد وأبي نواس أنموذجاً)

ضمن متطلبات مقرر الأدب الأندلسي

إعداد الطالبتين:

مشاعل بنت ذيبان بن عبدالله العنابس

ونهى بنت محمد بن عبدالعزيز الشايقي

مقدم للأستاذ الدكتور : محمد الجلاصي

١٤٣٦هـ - ١٤٣٧هـ

المقدمة

أخرج العرفانيون الاستعارة من سجن اللغة الذي حبس فيه لأكثر من ألفي سنة ، فالاستعارة لم تعد لديهم ظاهرة لغوية ناتجة عن عملية استبدال أو عدول عن معنى حرفي إلى معنى

مجازي ، بل هي عملية إدراكية كامنة في الذهن ، تؤسس أنظمتنا التصويرية ، وتحكم تجربتنا الحياتية ، وهو ما يعني أن الاستعارة في جوهرها ذات طبيعة تصويرية لا لسانية [١]

فيما يلي عرض للمجال الاستعاري الخاص بالمرأة في الشعر العربي ، لنستجلي أهم المصادر التي يستقي منها الشعراء صورهم الاستعارية ، راصدين ومضة الإطباق في كل منها :

يدرس هذا البحث التصوّرات التي تقوم عليها الدلالة العرفانيّة، وتوظيفها في قراءة النصوص الشّعريّة في ما يُعرف اليوم بالعرفانيّة، ومثّلتها كتابات تعود إلى "جورج لايكوف" و" مارك تيرنر" و"كوفيتش " و" الثنائي براندت" ، وغيرهم من الذين طبّقوا مبدأ دراسة المنهج العرفاني على النّصوص الشّعريّة، ممّا يُوسّع من النّظريّة الدلالية العرفانيّة، ويجعل منها إلى جانب كونها نظريّة دلاليّة نظريّة جماليّة ونظريّة في الشعريّة يمكن بما توفّره من آليّات من دراسة النّصّ الشّعريّ. ويُمثّل مبحث الاستعارات التصوّريّة من أهمّ الآليّات التي وظّفها العرفانيون في دراسة النّصّ الشّعريّ. "

نحاول في هذه الدراسة الاهتمام بالصورة في شعر بشار بن برد وأبي نواس، خاصّة الاستعارة، التي تفرّقت في دواوينه دراسة تصوّريّة، وقد تمّ اختيار جانب من الجوانب التي تستحق الدّراسة وهي (المرأة)، التي احتلّت جزءاً لا يُستهان به من مخيّلة بشّار الشّعريّة، فقد كانا مُكثرين من الغزل، و هو يُعدّ استجابةً فطريّةً جسديّةً وإن كان لم يأخذاها بالقيمة الاجتماعيّة الراقيّة، بل إنّهما جعلا الطريق ممهّداً لممارسة تمرّدهما، إرضاءً لنزواتهما ، بما يؤدّي إلى ري نفسهما عن طريق الإفصاح بما ترغب وتشتهيه أنفسهما.

---

(١) دراسات نظرية وتطبيقية في علم الدلالة العرفاني، محمد الصالح البوعمراني ، مكتبة علاء الدين ، صفاقس ، ٢٠٠٩م ، ص.١٢٣

و قد وظّف كلاهما في شعره استعاراتٍ مُتعدّدة للمرأة حاولنا الوقوف على أهمّها، إذ تمثّل صورة المرأة في شعر بشّار و أبي نواس نموذجاً تشتغل به المناويل الاستعاريّة في الخطاب الشعريّ، ولنا مستوى من الإسقاط أو الإطباق الاستعاري: إسقاط مفرد لمجال مصدر على مجال هدف، هذا الإسقاط الذي يُؤخذ من جملة التناسبات التي تقوم بين المجالَيْن، أو كما يجمله "لايكوف" بإسقاط المعارف المُتعلّقة بالمجال المصدر على المعارف المُتعلّقة بالمجال الهدف، ومكمن الاستعارة في تلك التناسبات.

و هذه الأبيات المختارة نماذج لاشتغال مناويل استعاريّة وكل منوال قائم على إسقاطات جزئيّة تتجمّع لتؤلّف نظاماً، أي منوال استعارات المرأة، والمجالات المصدر في هذه النماذج هي المُتحكِّمة في تناميها وانسجامها، ونجد بذلك فضاءاً استعارياً يقوم على صيغة من المنوال الأكبر، وهو المرأة .

أما خطة البحث فتتكون من مقدمة وتمهيد وثلاثة محاور وخاتمة .

المحور الأول: استعارات المرأة في شعر (بشّار بن بُرد)

المحور الثاني: استعارات المرأة في شعر (أبي نواس)

المحور الثالث : الدائرة التصويرية المفهومية لاستعارات المرأة عند الشعراء المولدين.

المحور الرابع : المناويل الاستعارية .



التمهيد

المرأة عند العرب:

إن الشاعر العربي الذي وصل إلينا شعره ، وجد نفسه أمام المرأة فهي رفيقته في جميع نشاطاته الحياتية، شأنها شأن الهواء والشمس والماء، وهي الجانب الآخر لحياة الصحراء القاسية من فقر وعذاب وقتال وظلم و قسوة .

إن المرأة في القصيدة العربية الجاهلية تمثل الجانب الروحي السامي عند الإنسان العربي في الزمن الجاهلي فهي تعويضٌ لما فاته من سعادة ، وهي المصدر الأساسي للخارطة الفنية للشاعر العربي القديم المستمدة من الواقع المادي المؤلم الذي يعيش فيه إلى عالم الأحلام الذي يشتهيه ويتخيله ، فشبهها بأشياء مادية حسية نابعة من صميم البيئة الجاهلية وطبيعتها ومكوناتها وما في ليليها ونهارها، مثل : " جيد الريم ، و عين الغزال ، و الشمس، والقمر، وغصن البان ، ..." .

فالشاعر قد يجد مفتاح اللذة في الثغر الجميل، و زاده الجمالي في دقة الخصر، وعبالة الساقين، في الجسد الأبيض الخفيف، وفي الصدر المصقول كسبية الفضة ، وفي الطباع والحركة حين تصد أو تبدي عن خدٍ أسيل، وفي النظر بعينين جميلتين كعيون الظباء والجرة، وفي العنق الدقيق كعنق الظبي الأبيض، وفي الشعر الشديد السواد .

فتعددت المناويل الاستعارية للشاعر الجاهلي حتى أن القارئ قد يظن أنه لم يتبق أمام الشاعر المحدث مناويل جديدة يشكل منها جمالية جديدة للتعبير عن المنوال الأكبر (المرأة).

وفي هذه الدراسة نسلط الضوء على مجموعة مختارة من أشعار بشار بن برد و أبي نواس لنستجلي من خلالها أهم التحولات التي طرأت على المنوال الأكبر .

المحور الأول:

استعارات المرأة في شعر (بشّار بن بُرد)

المرأةُ، في هذه الاستعارات، بؤرة تلتقي فيها جملة من المعاني التي تنتمي إلى حقل مفهومي منسجم. وتحضر الصور الحسية بشكل يجعلها متوسعة في هذا المقطع المتلاحم ؛ وذلك لاستثمارها لعدد من المكونات الاستعارية التي تساهم في نموها، بالتفاعل الحاصل بينها، في نسق تعبيري يجعل من الموجودات. فقد جعل الشاعر المرأة هدفًا لصور متناسلة مترابطة منسجمة، مُستقاة من البيئة الخارجية بموجوداتها الحسيّة.

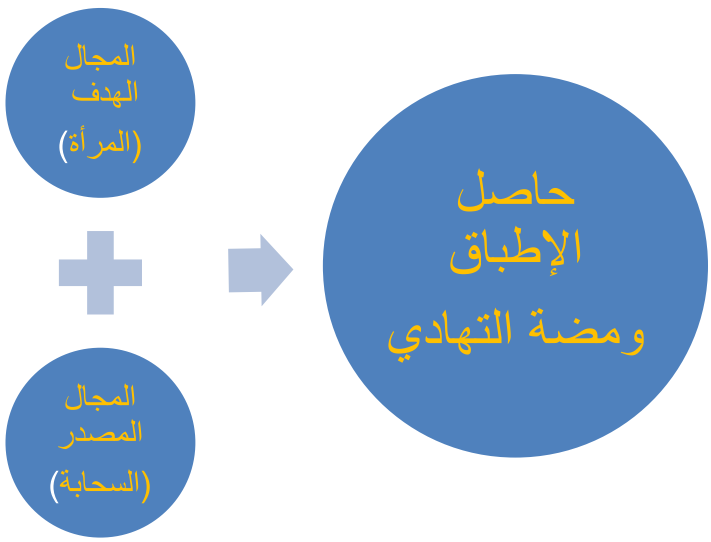
المزيج المفهومي (المرأة + سحابة = ومضة التهادي)

يقول بشار بن برد[1]: [مجزوء الرمل]

بِتَهَادِي مُرْجَحِنّ   مِثْلَ مُهْتَزّ الْقَنَاةِ[2]

افتتح الشاعر استعاراته بتصوير مشية المرأة، في خفرٍ وحياءٍ وغُنج، فجعلها "سحابة" مثقلة بالمطر، لا تُبطئ ولا تُسرع، مكوّنًا النّسق المفهومي: "المرأة سحابة"، ومُسقِطًا مضمونا عرفانيّا من المجال المصدر على مضمون عرفاني، من المجال الهدف. وهذا التّصوير قائم على تخيّل امرأة تمشي مشيًا بين الإسراع والإبطاء، حيث أطبق الشاعر إطباقًا جزئيًا مظهر انتقال السحابة المثقلة وحركتها من المجال المصدر على مظهر حركات التّغنج لدى المرأة.

وإنّ السحابة قد تكون سوداء، وقد تكون مصحوبة بالبرق والرعد، وقد تحمل دلالات العذاب، لكن الإطباق الاستعاري قام على إسقاط جزئي انتقائي.



[1] - ديوان بشار بن برد، تحقيق وجمع وشرح وتقديم: محمد الطاهر بن عاشور، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ، ١٩٦٦، ج ٣ ، ص ٥٣.
[2] - ديوان بشار بن برد، ج ٣ ، ص ٥٣.

المزيج المفهومي:

(المرأة + الشمس= ومضة الضياء)

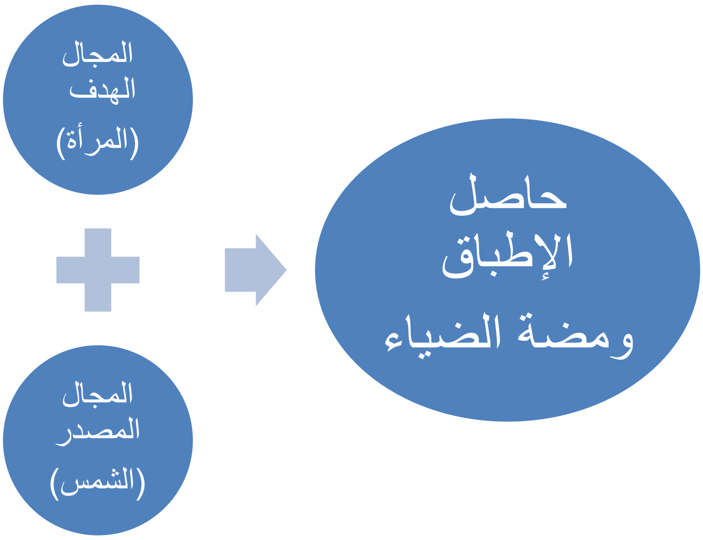
يقول بشار بن برد: [مجزوء الرمل]

وَبِـخَـدٍّ خَـــدِّ شَـمْـسٍ طَـــالَعَـتْ مِـــنْ مُـزُنَـاتِ[3]

في هذه الاستعارة ينزع الشّاعر عن "الشمس" مفهومها الكوني الطبيعي لتتحول إلى كائن حيّ يمارس السلوك البشري، المتمثل ها هنا، في "طالعت". فالشمس كينونة طبيعية ضوئية لا إحساس لها. وقد ترتبط، في التصور الذهني، بمعاني الإشراق والحرارة والدّفء، بل ربما تُفَسَّر بكونها كرة لهب مشتعلة مخيفة. ومع ذلك، فقد أتاحت العناصر الاستعارية في السياق مشهدًا عاضدته صورة المزن التي تحيط بالشمس، في تنضيد استعاري بين صورة خدّ المرأة وضيائه وبريقه وصورة الشمس المضيئة.

وقد وجد بشار بن برد في مجال الشمس، أو في فضائها التصوري استلزامات تتناسب فيها مظاهر جزئية قائمة على نسق الإضاءة، مسقطًا لها على الفضاء التصوّري للمرأة.

[3]- ديوان بشار بن برد، ج ٣ ، ص ٥٣.



المزيج المفهومي:

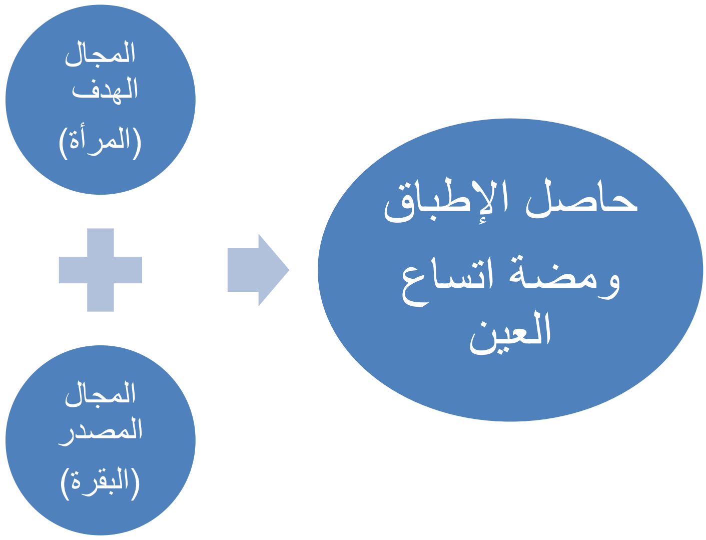
(عينا المرأة+ بقرة الوحش= ومضة اتساع العين)

يقول بشار بن برد: [مجزوء الرمل]

وَبِعَيْنَيْ بَقَرٍ فِي بَقَرٍ أَوْ جُؤْذُرَاتِ[٤]

إنّ البقرة ذات عناصر طرازيّة كثيرة، مثل كونها لها خوار وتأكل الكلأ وتُعطي الحليب. وهذه عناصر يمكن أن تكوّن استلزامات استعاريّة. غير أنّ الشّاعر بنى الاستلزام الاستعاري: "عينا المرأة عينا بقرة وحش" على إسقاط جزئي ألغى فيه عناصر، من نوع الصّوت والأكل ومنح الحليب وغير ذلك من المظاهر ليركّز في مضمون استعاري نشيط لتمثيل جمال عينيْ المرأة هو اتّساع حدقتيْ بقرة الوحش.

[٤] - ديوان بشار بن برد، ج ٣ ، ص ٥٣.



المزيج المفهومي:

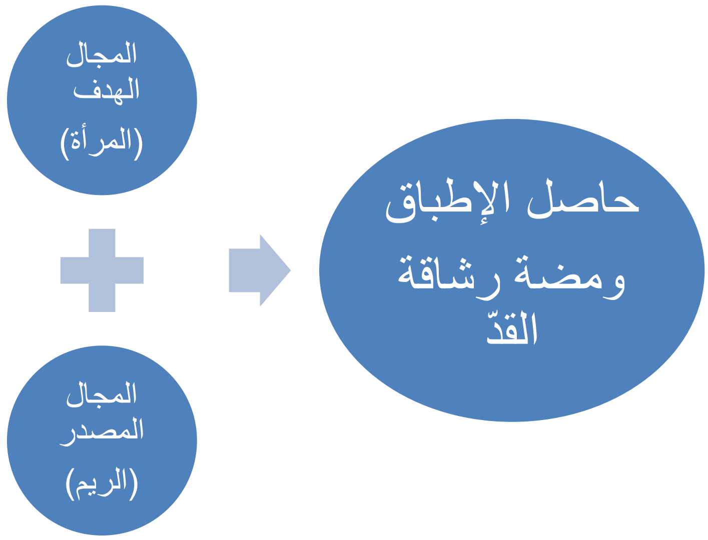
(رشاقة المرأة+ الريم = ومضة الرشاقة)

يقول بشار بن برد: [مجزوء الرمل]

وَبِــجِـيدٍ جِـيــدِ رِيــمٍ   يَـرْتَعِـي حُــرَّ الـنَّـبَاتِ[٥]

إنّ مجال "الريم" كثير الجريان على ألسنة الشعراء. وقد أطبق بشار المضمون الاستعاري للرّيم، من المجال المصدر على المضمون الاستعاري للمرأة الرّشيقة، إذ انتقى من المجال المصدر الريم في خفّة الحركة وأسقطها على الرشاقة. وأخرج من الاستلزام كون الرّيم حيوانا سريعَ الحركة وله قرون ودقيق الساقين. وأسقط ما انتقاه من الصفات، وهو، في هذا الاستلزام أطبق خفّة الحركة على الرّشاقة.

[٥] - ديوان بشار بن برد، ص ٥٣.



المزيج المفهومي:

(ثغر المرأة + الشهد + الماء= ومضة حلاوة الطّعم)

يقول بشار بن برد: [مجزوء الرمل]

وَبَــذِي طَــعْــمٍ شَــنِيــبٍ بَـــارِدٍ عَــذْبَ اللَّــثَـــاتِ

طَـعْـمُـهُ مِـنْ ذَوْبِ شَـهْـدٍ شِـيــبَ بِـالْـمَــاءِ الْـفُـرَاتِ[٦]

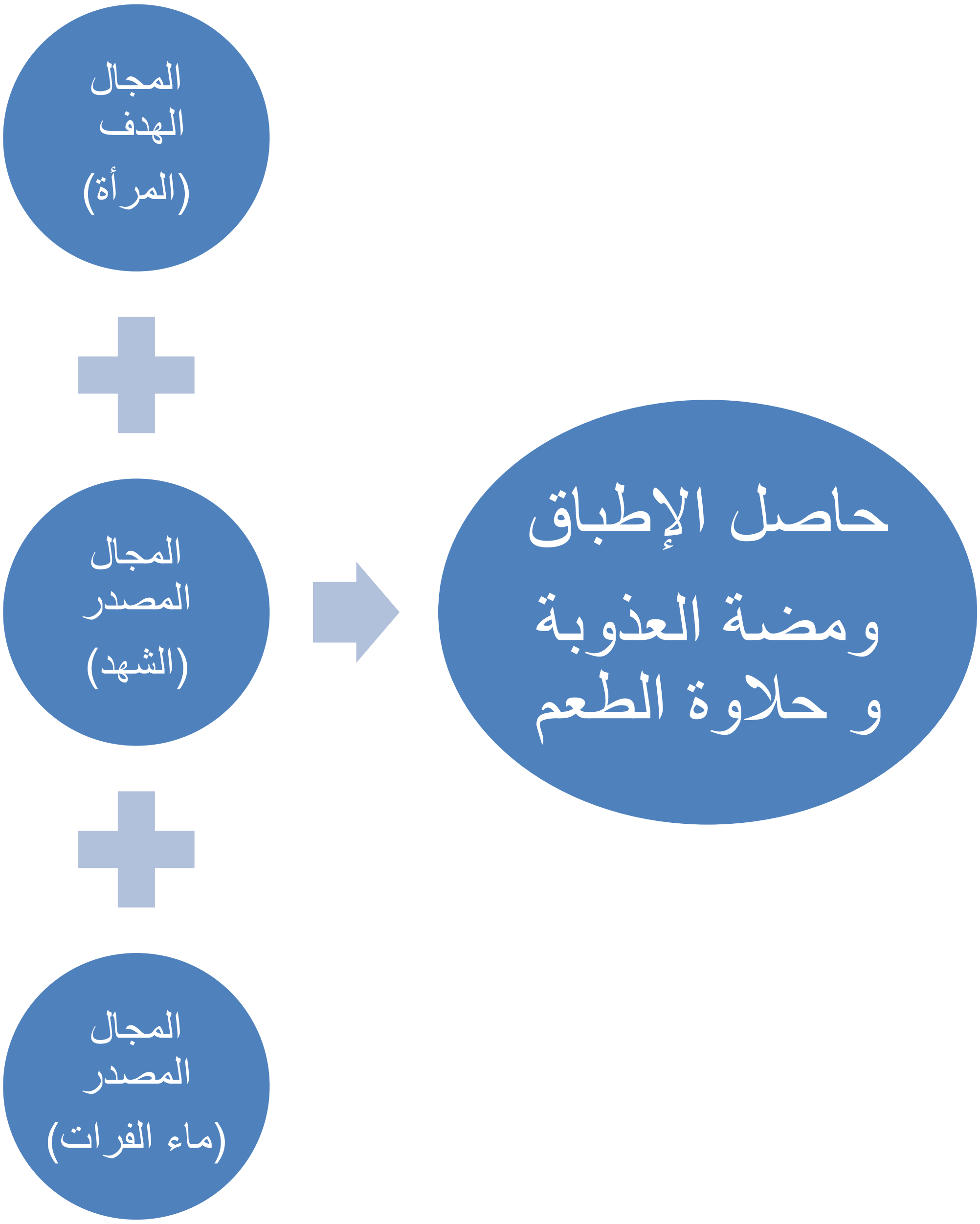
ويؤلّف المجال المصدر والمجال الهدف إطارا عرفانيا مُشتركا تتنضّد عناصره إذ يتجلّى المضمون العرفاني للشّهد، من المجال الأوّل. ويتجلّى المضمون العرفاني لرضاب المرأة، بشكل مناسب، من الإطار الثّاني. وينشأ المعنى الاستعاري عن إسقاط ما هو مُتجذّر في العرفان على ما هو ناشئ آن – قوليّا. وينشط مفهوم الشّهد الثّابت في العرفان. ويبني تدريجيّا مجالا جديدا، في إطار شبكي مُنضَّد ومُنتظم محصولُه استلزام استعاري أوّل: "رضاب المرأة شهد عسل".

---

[٦] - ديوان بشار بن برد، ج ٣ ، ص ٥٣.

وفي هذا البيت، تتعاضدُ استعارتان: ففي الاستعارة الأولى، المجال المصدر شهدٌ، والمجال الهدف رضاب. وقد ناسب الشّاعرُ بين النّسق المفهومي للشّهد والنّسق المفهومي لريق المرأة. وفي الاستعارة الثّانية، المجال المصدر هو الماءُ العذبُ، والمجال الهدف هو ريق المرأة، أيضا. وقد ناسب الشّاعرُ بين النّسق المفهومي للماء والنّسق المفهومي لريق المرأة. وقد أسقط الشّاعر مضمونين عرفانيّين رسّختهما التّجارب، هما الماءُ والشهدُ على مضمون عرفاني ثان رشّحته الوضعيّة الآن– قوليّة. وناسب بين الماء والشّهد، من جهة والرّضاب، من جهة ثانية. وقد جرت هذه الاستعارة في إسقاط عرفاني مفهومي تصوّري. فاستعارة: "الرّضاب شهد" وعضدتها استعارة "الرّضاب ماء". واندمجت الاستعارتان في تمثّل عرفاني مفهومي تصوّري شامل وفي انتظام شبكي منضَّد.

وإنّ المعاني كانت خُطاطات ذهنيّة وخطاطات صور، ثمّ حدث نشاط عرفاني تناسب فيه مضمون عرفاني مع مضمون ثانٍ. ونشأ عن ذلك تحوّلٌ من الوضع الخُطاطي إلى الوضع اللّساني. فالقوالب الثّابتة والمعارف الموسوعيّة تتحوّل إلى وضع آن – قولي. وإنّ الشّهد والماء عنصران عرفانيّان استثارتهما وضعيّة مُدركةٌ، هي ريق المرأة. فالشّهد والماء مُتأصّلان في موضع من العرفان مع معارف ومضامين مُنتظِمة في أُطر. وإنّ إسقاطهما يستدعي الإطار كاملا. وبالاستلزام الاستعاري ينشأ إطارٌ عرفانيٌّ شاملٌ يتألّف من إطاريْن فرعيّيْن مُتناسبيْن. هما الشّهد والماء، من جهة وريق المرأة، من جهة ثانية.


المجال الهدف
(المرأة)
المجال المصدر
(الشهد)
المجال المصدر
(ماء الفرات)
حاصل الإطباق ومضة العذوبة و حلاوة الطعم

المزيج المفهومي :

(المرأة + القمر = ومضة الاستدارة و الضياء و بعد المنال)

يقول بشار بن برد [٧]:

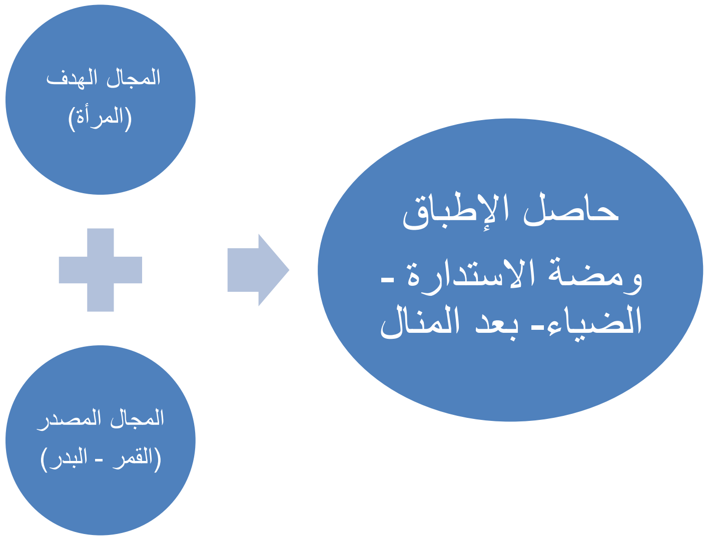
بـانـوا بـخُـودٍ كـأن رؤيـتـهـا　　　بـدرٌ بـدا و الـظـرمُ مـُرتَـهِـجُ

أرقـب الـبـدر كـــي أرى　　　وجـهَ بــدرٍ مـُـــتـوَّجُ

كـأنها قـَمـَرٌ رابٍ روادُفـُهُ　　　عـذبُ الثنايا بـدا في عينِهِ دَعَجُ

يتّحد المجال المصدر في الصور المتلاحقة ، فهو ذلك الجرم السماوي الذي يستمد نوره من الأرض ، و يحمل نتوءات عدّة ، و يتّخذ أوجهًا متغايرة حسب التقويم القمري ، لكن الذات الشاعرة انتقت و بسلاسة صفات تليق بالمجال الهدف (المرأة) ، في استدارة وجهها ، و النور الوضّاء المنبعث منه ، و في عليائها و سوّها و صعوبة الظفر بها . و يخترق المجاز الحدود المرئية ليبلغ عمق الأشياء ، و هو تقنية لغوية خاصة تضطلع بوظيفة إنشاء علاقات جديدة بين كائنات العالم وأشيائه ، وذلك بنقل المعاني من الحياة إلى اللغة. وهو نقل يدفع بالمتقابلات إلى الحد الأقصى من الائتلاف والتعاي الدلالي ؛ ليكشف عن الجغرافيا الجمالية التي أضحت الدلالات المجازية تأوي إلى أفيائها .

[٧]-ديوان بشار بن برد ، ج ٢ ، ص ٧٠.



المزيج المفهومي :

(ريق المرأة + الخمر و العسل و الزنجبيل = ومضة طيب الطعم)

يقول بشار بن برد [٨]:

ورُضابٍ ذي أشرٍ أغرٍّ كأنّما غُـبقـتْ مشاربُه من التّفاح

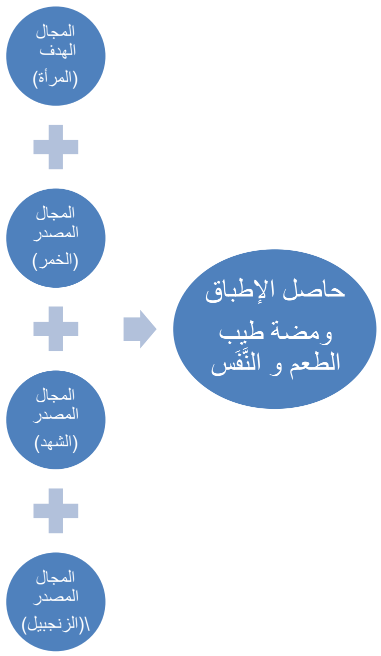
كـأنّ بـريقها عـسلًا جـنيّـًا و طعْـمَ الزّنجَبيلِ وريح راحِ

الرضاب هو الريق المرشوف ، والغبوق هو ما يُشرب في العَشيّ ، و قد تفنّن الشاعر بشار بن برد في نقل حاسة التذوق التي أراد أن يعبر عنها بمجموعة من الصور المتمازجة ، و التي تُدخل المتلقي في عالم متنوّع من النكهات المجازية.

المجال الهدف هو ريق المرأة ، و قد بات هدفًا لمصادر عدّة تدعم حجج الشاعر ، و تؤكّد مقصده ، فأخذ من الخمر المصنوعة من التفاح معنى اللذة و إذهاب العقل ، و من مصدر العسل

[٨]-ديوان بشار بن برد ، ج ٢ ، ص ١١٣ ، ١١٦ .

حلاوة الطعم ، و من مصدر الزنجبيل معنى طيب النّفَس و زكيّ الرائحة ، في تراسل حواسّ مثير للدهشة .



المزيج المفهومي :

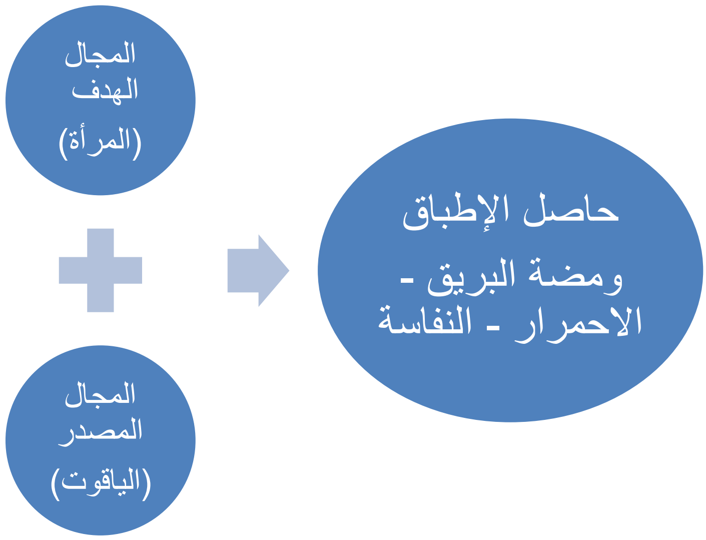
(المرأة + الياقوت = ومضة البريق و الاحمرار و النفاسة)

يقول بشار بن برد [٩]:

أنـتِ ياقوتـةٌ قـدرتُ عـليـها لا أحـبُّ الـشـريـكَ في اليـاقـوتِ

[٩]-ديوان بشار بن برد ، ج ٢ ، ص ٤ .

يمضي بشار بن برد في مشروعه المجازي ، محقّقًا للمتلقي أقصى درجات الاستمتاع البصري ، فيجعل المرأة الحسناء هدف صورته المجازية ، و يستعير من عالم البحار مصدر هذه الصورة ، و قد اختار الشاعر الحجر الكريم (الياقوت) ؛ ليُسبغ على حسنائه ومضات البريق و اللمعان ، و الصفاء و النقاء من الأدران ، و غلاء الثمن و ارتفاع القيمة و المكانة ، مما يشي بأبهى صور الجمال المنظور ، و يحقق مهرجان احتفاء العيون بما لذّ و طاب من المرئيات .و يستبد التشبيه بكل أطراف الصورة ، في نسق يوحي بالإيغال فيها ؛ فالشاعر فاز بهذه الياقوتة ، و لا يريد شريكًا له فيها ، ولا يخفى الدور البياني الذي يلعبه التشبيه في إبراز الجوانب الحسية من الصورة، خاصة إذا كانت العلاقة بين المشبه والمشبه به قريبة لتحقق العناصر المشتركة بينهما.



المزيج المفهومي :

(الشاعر+ المخمور – هبنقة = ومضة ذهاب العقل)

يقول بشار بن برد:

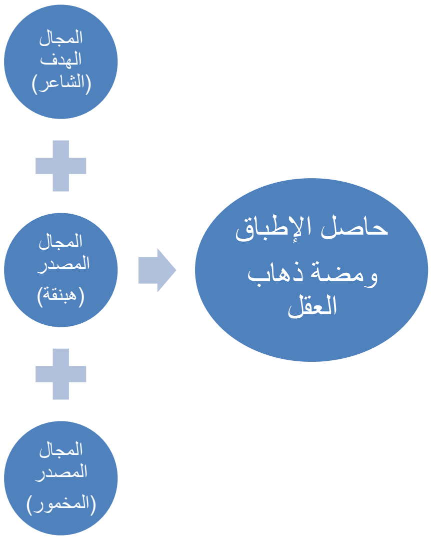
وَدَارَتْ صَبَابَات الْهَوى بِمَسَامِعِي   كَمَا دَارَ مَخْمُورٌ مِنَ النَّشَوَاتِ

لقدْ تَرَكَتـني مـن هـواها كأنّني   "هَبَنَّقَةُ" الْقَيْسِيُّ ذُو الْوَدَعَاتِ[١٠]

تعود الذات الشاعرة إلى رشدها ، و تلامس واقعها المليء بالإحباط الذاتي ، فيجعل بشار بن برد من ذاته هدفًا لصورتين متمازجتين تحملان الومضات ذاتها ، فقد أخذ من فضاء المجال المصدر الأول (المخمور) ومضة ذهاب العقل ؛ و كيلا يعتقد المتلقي أن ذهاب العقل قد يكون حالة مؤقتة تتلاشى بتلاشي المسبب (الخمر)، عاد ليربط المجال الهدف ذاته (الشاعر) بمجال مصدر آخر (هبنقة الأحمق) ، مستقيًا من الموروث الشعبي العربي ومضات ديمومة ذهاب العقل ، و استحالة عودة الشاعر الذي أذهله الهوى إلى رشده .

إنها علاقة جدلية تؤسس للذاتية الخاصة للشاعر، و لما هو كائن في واقعه ، إنها اللحظة الفارقة التي تعتمد اللغة أداة يقظتها، وتعتمد التشكيل المجازي النفسي للذات وحالاتها لتحقق التفرد المرّ للأنا ، في محاولة القبض على اللحظة الشعرية الفارقة .

[١٠١٠]-ديوان بشار بن برد ، ج ٢ ، ص ٥٧.



المزيج المفهومي :

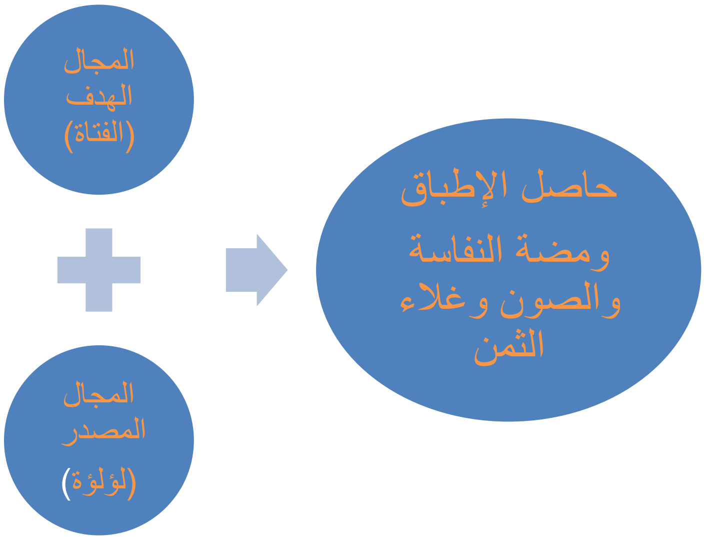
(المرأة + اللؤلؤ = ومضة النفاسة وغلاء الثمن)

يقول بشار :البسيط

لو كُنْتِ غيرَ فتاة كنْتِ لؤلؤةً غالى بها ملكٌ بالتُّاج معْصوبُ[11]

فقد أجرى بشار استعارة اللؤلؤ للعبارة عن جمال تلك الفتاة المصون وعفتها ، بجمال لؤلؤة نفيسة غالى بها ملك وافر الثراء والجاه ، يملك العديد والعديد من الجواهر، إلا أنه غالى بها لنفاستها ، فيستمد للمجال الهدف (الفتاة) من المجال المصدر (لؤلؤة) ومضات النفاسة + الصون + وغلاء الثمن .

[11] - ديوان بشار بن برد، ج١، ص: ٢٢٠، بيت ٣.



المزيج المفهومي :

(المرأة + قمر = ومضة الحركة وانتظام الزيارة ، الانجذاب ، الاكتمال)

يقول بشار :الكامل :

ولقَدْ أزور على الهوى ويزورني   قمر المجرةِ في مجاسِدِ كاعِبِ[١٢]

و يقول بشار :البسيط

أساورُ الْهَمَّ تحت الليل مجتنحاً   قد شفَّني قمرٌ في الستر محجُوبُ[١٣]

تضافرت في هذه الاستعارة (المرأة/قمر) مجموعة من المظاهر التي جعلت الشاعر يحدث هذه الإسقاطات:

---

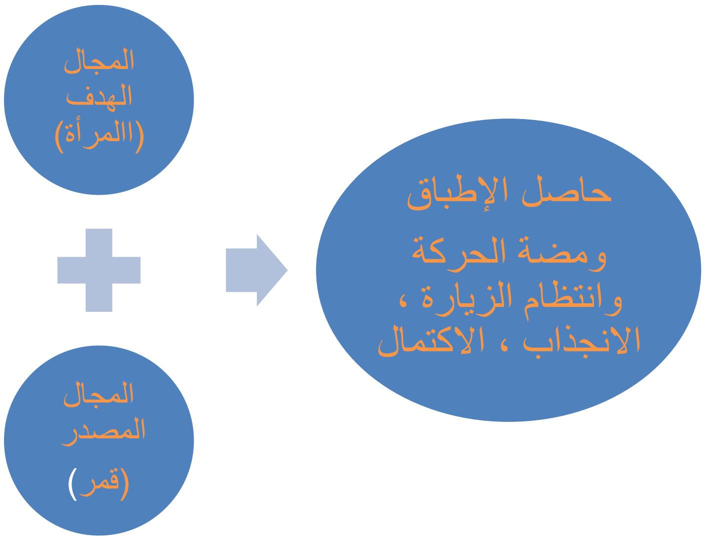
[١٢] - ديوان بشار بن برد، ج ١، ص ٢٢٠، بيت٦

*االمجسد هو الثوب الملامس للجلد ، الكاعب : الحسناء ترفل في الدمقس وفي الحرير.

[١٣] - ديوان بشار بن برد، ج١، ص: ٢٢٠، بيت:٣.

فحركة جسد المرأة وحركة القمر، زيارة المحبوبة وزيارة القمر المنتظم ضمن مجرة ، اللاإرادية وغير القصيدة التناغم والاستجابة ، الانجذاب ، الاكتمال ، القمر تكميل المنظومة ويسير تشده قوى الجاذبية ،والشاعر يأسره الهوى وتشده نحو الحبيبة قوى وبذلك تكون:

(المرأة)　　　العنصر الجاذب ←



المزيج المفهومي :

(المرأة +شمس = ومضة الحسن والإشراق)

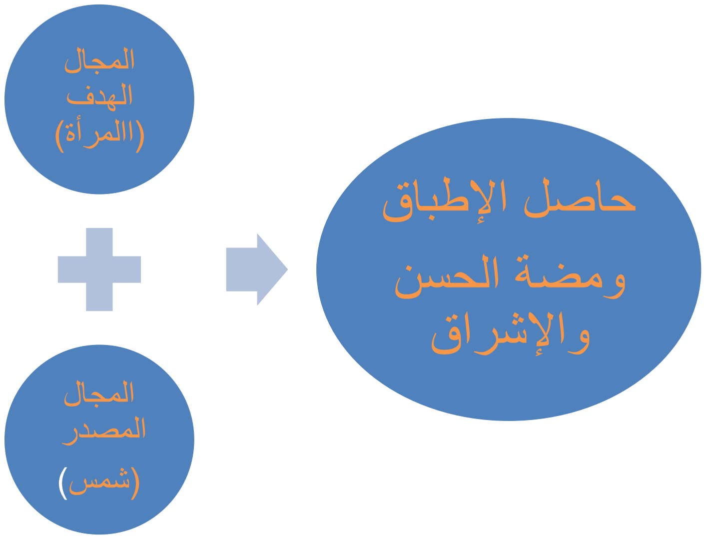
يقول بشار: [الوافر]:

وَتُشْرِقُ الْأَرْضُ مِنْ مَحَاسِنِهِ　　كَأَنَّ نُورًا فِي الشَّمْسِ مُجْتَلَبَا[١٤]

---

١٤ - ديوان بشار بن برد، ج١، ص: ٢٨١، بيت ٨.

يمضي بشار بن برد في مشروعه المجازي ، محقّقًا للمتلقي أقصى درجات الاستمتاع البصري ، فيجعل المرأة الحسناء هدف صورته المجازية ، و يستعير من عالم الطبيعة الشمس في إشراقها مصدرا لهذه الصورة ، و قد اختار الشاعر الشمس ؛ ليُسبغ على حسنائه ومضات الحسن و الإشراق ، مما يشي بأبهى صور الجمال المنظور ، و يحقق احتفاء العيون بهذا الجمال .



المزيج المفهومي :

(المرأة +شمس + قمر = ومضة تبدي الجمال رغم الاحتجاب)

يقول بشار :

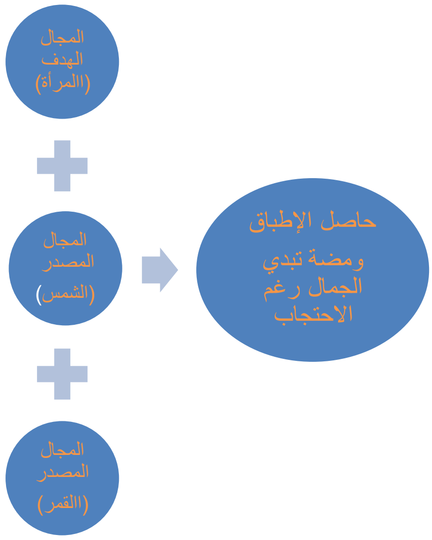
عُلِّقْتُ منْهُنَّ شمس الدَّجْن أوقمراً   غداً لنا لا بساً درعاً وجلْبابا[15]

المجال الهدف هو المرأة ، و قد غدت في هذا البيت لوحة جمالية تعاضدت فيها مصادر عدّة تبرز ألوان الجمال ، فأخذ من المجال المصدر (المشمس) ومضة تبدي جمال الشمس رغم

---

[15] - ديوان بشار بن برد، ج١، ص: ٢٢٤، بيت ١٣.
الدّجن : إلباس الغيم السماء .

احتجاب نورها خلف الغيوم ، و من المجال المصدر (القمر) ومضة تبدي جماله رغم احتجاب نوره خلف الغيوم ، ليرصد الجمال البادي لهذه المرأة رغم تسربلها بالجلباب .



- المزيج المفهومي :

- (المرأة +غزال = ومضة الفتك والاعتداء والتعدي)

يقول بشار:

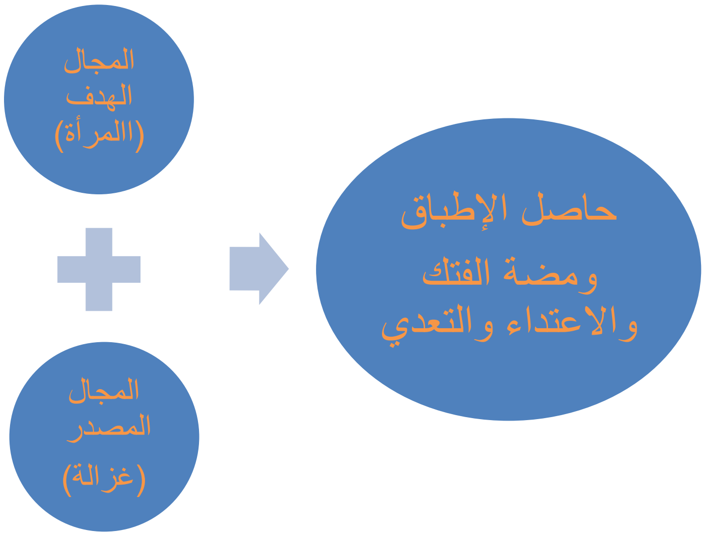
غزالةٌ غصبت ليثاً بمُقلتها لم أر كاليوم مغصوباً ومغتصبا[١٦]

لهذه الومضة تشاكلات في تجارب الشعراء ، لكن بشار يظفر بومضة (غزال) بصورة مخالفة ؛ ويعطي مقلتها القدرة على الفتك والاعتداء والتعدي ، من خلال إسقاط معنى الاغتصاب عليها ، وعادة ما يكون الاغتصاب فعلاً صادراً عن الأقوى ، وهنا يقلب الموازين ،والمعادلات وتكون الغلبة لها .

الغزالة ---مقابل----الليث.

[١٦] - ديوان بشار بن برد، ج١، ص: ٣٧٠، بيت ٩.

وهنا تتجلى الومضة واللحظة الادهاشية من وقوع غير المتوقع وانتفاء النمطية ، وهذا ما يجعلنا نتوقف أمام هذه الاستعارة التي يظهر لنا فيها الشاعر جانباً من رؤيته الخاصة.



- المزيج المفهومي :

- (المرأة +غزال = ومضة الحسن و الجمال وبهاء الطلة)

يقول بشار :

عَرَضْتُ إلى وَجْهِ الحبيبِ وراعني غزالٌ عليهِ زعفرانٌ مضرجُ[١٧]

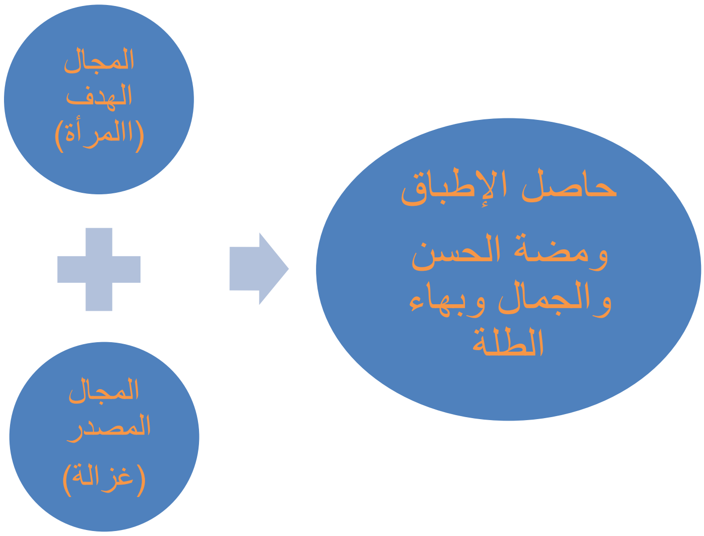
يمضي بشار بن برد في مشروعه المجازي مستعيرا من عالم الطبيعة (الغزال) ليطبقه على حسنائه ، محقّقًا للمتلقي أقصى درجات الاستمتاع البصري ، فيجعل المرأة الحسناء المصطبغة بالزعفران هدف صورته المجازية . و قد اختار الشاعر الغزال المصبغة بالزعفران مصدرا لهده الصورة

---

[١٧] - ديوان بشار بن برد، ج٢، ص: ، بيت.
ضرج : أي اصطبغ

؛ ليُسبغ على حسنائه ومضات الحسن و الجمال وبهاء الطلة ، مما يشي بأبهى صور الجمال المنظور

، و يحقق احتفاء العيون بهذا الجمال .



لابد من فهم الاستعارة في منظومة التواصل بين المتخاطبين بلغة واحدة ، وضمن ثقافة واحدة ، كي

نفهم لِمَ يستعمل المتكلم الأعمال الاستعارية دون غيرها من الأعمال القولية ؟

وبشار فيما سبق يرينا أنثاه ويسمعنا وقع أقدامها في رشاقة الغزال .

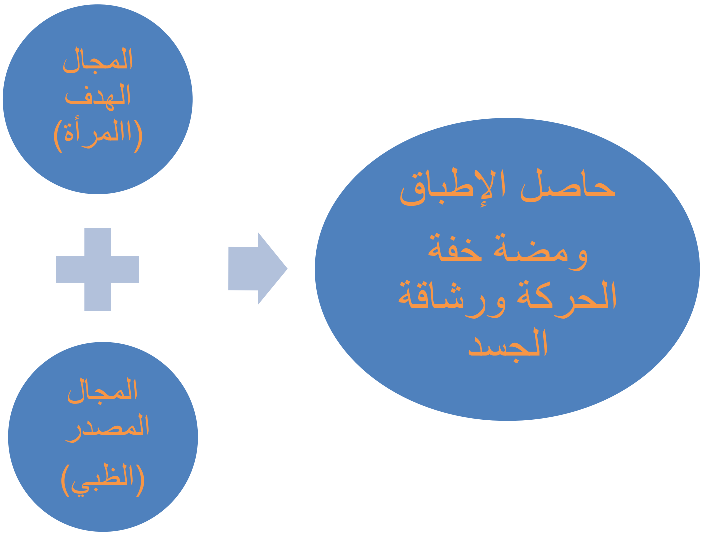
- المزيج المفهومي :

- (المرأة +ظبي = ومضة خفة الحركة ورشاقة الجسد)

يقول بشار :

في مجسديها ظبي برية   قلبي عليها هالك مستميت[١٨]

المجال الهدف هو (المرأة)، و المجال المصدر هو (الظبي).فقد أرانا بشار أنثاه وأسمعنا وقع أقدامها في رشاقة الغزال البرية ، أي أنه قد أخذ من الظبي رشاقته وخفة حركته ، وأطبقه على أنثاه في رشاقتها وخفة حركتها في استلزام استعاري تلتقي فيه ومضة خفة الحركة برشاقة الجسد .



- المزيج المفهومي :

- (الفتاة + الرشأ = القوة وحداثة السن ، الرشاقة والخفة)

يقول بشار : الكامل

ودعانيَ الرَّشأ الغرِ   يرُ إلى اللِّعابِ فما أتيتُه[١٩]

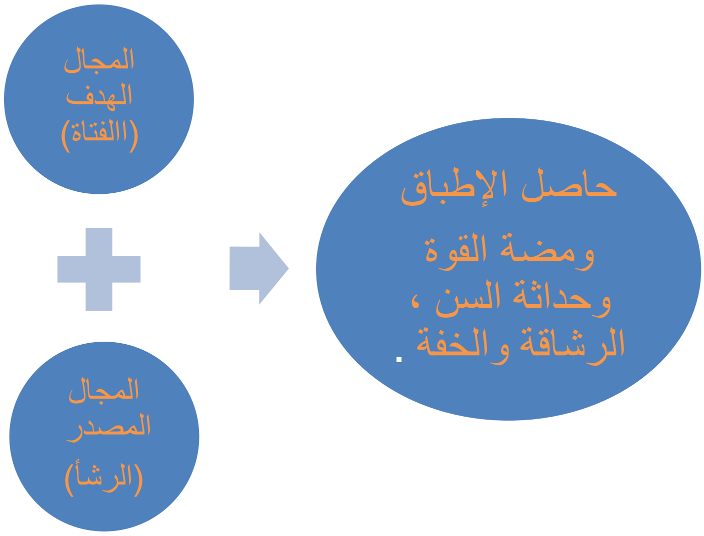
---

[١٨] - ديوان بشار بن برد، ج٣، ص: ، بيت.

[١٩] - ديوان بشار بن برد، ج٢، ص: ، بيت.

الرشأ : هو ولد الظبية إذا قوي وتحرك ومشى مع أمه .
الغرير : الشاب لا تجربة له .

يصور بشار في هذا البيت إقبال الفتيات عليه رغم ما عرف عنه من دمامة وجهه، جاعلا من (الفتاة) في بداية حياتها وفي وهج أنوثتها مجالا هدفا لاستعارته ، فهي تطلب منه ملاعبتها إلا أنه يقابل هذا الطلب بالصد واللامبالاه ، ليطبقه على مجال مصدره وهو (الرشأ) في استلزام استعاري تلتقي فيه ومضة القوة وحداثة السن ، الرشاقة والخفة .



- المزيج المفهومي :

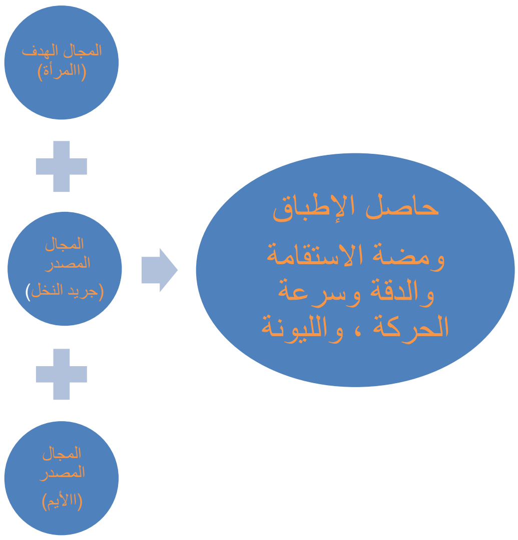
(قامة المرأة + جريدة نخل + الأيم وهو ذكر الحية الأبيض اللطيف = ومضة الاستقامة والدقة وسرعة الحركة ، والليونة)

يقول بشار :

أزرت دعصةً وتمتْ عسيباً مثلَ أيْم الغضا دعاه الأباءُ[20]

يشكل الشاعر ومضة مركبة من صورة من المجال الهدف (المرأة) إلى المجال المصدر(عيب النخل + الأيم وهو ذكر الحية الأبيض اللطيف) ضمن العسيب يستدعي فضاء الاستقامة والدقة ،ومن ذكر الحية البياض وسرعة الحركة ، والليونة ، جعل الشاعر المرأة تمشي

في تثنٍ وسرعة كالحية البيضاء التي أرادات أن تدخل أجمة القصب وجعل رؤية الحية لأجمة القصب ومحبتها الدخول فيه مشبهة بكون القصب يدعوها لأن تدخله .



المزيج المفهومي

(ثدي المرأة + رمان + = ومضة الاستدارة والامتلاء والاستواء)

يقول بشار :

[20] - ديوان بشار بن برد، ج١، ص: ١٤٣، بيت ٢٣.

زانها مسفر وثغر نقي   مثل درِّ النظام فيه استواءُ

وقوام يعلو القوام ونحر   طاب رمانه عليه الأباء

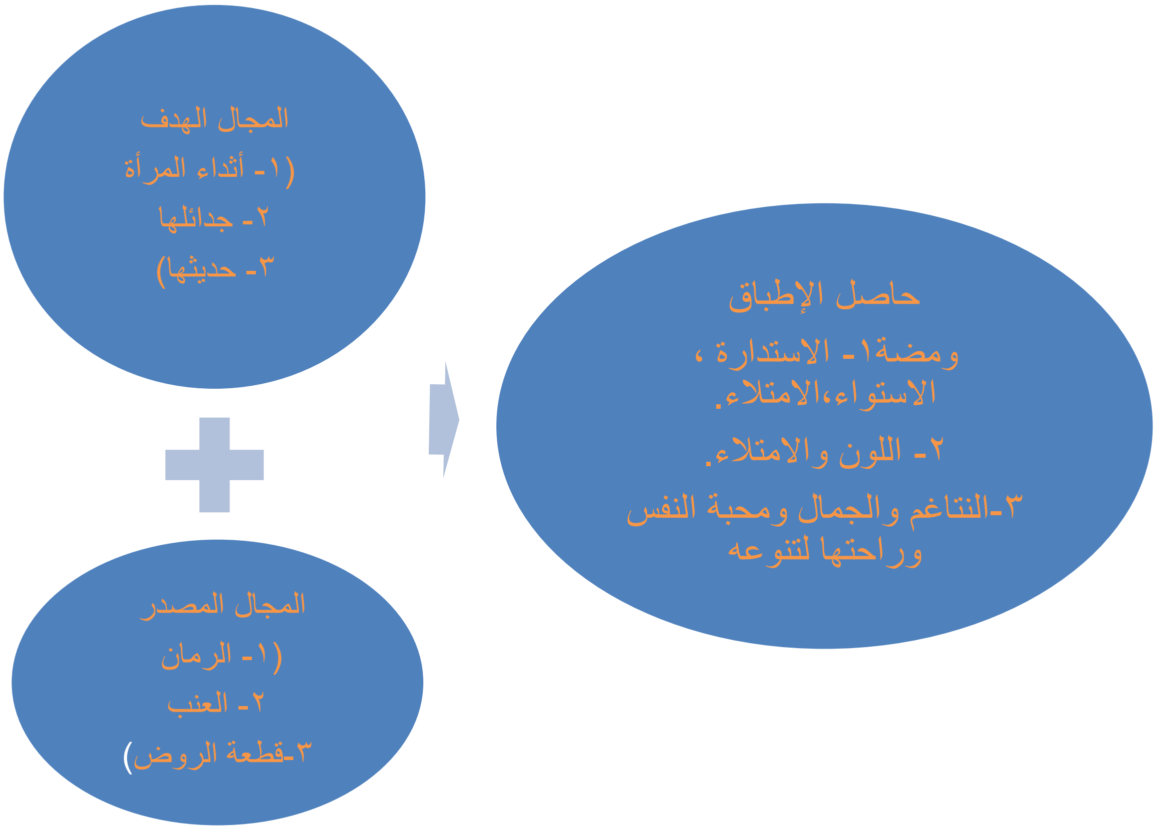
وبنان يا ويحه من بنان   كبنات سقاه جم رواء

ولها واردُ الغدائر كالكر   م سواداً قد حان منه انتهاء

وحديث كأنه قطع الروض   زهته الصفراء والحمراء[٢١]

يستجير الشاعر بكل مادي ويستعيره ، منتقيا كل صفة باعثة على الاهتداء لما أراده ، فامتزج عنصران من الفضاءين المدخلين وهما "أثداء المرأة" والرمان ، وهما منفصلان لكن أول مراحل المزج تمثلت في إسقاط مضامين الرمان وهي : الاستدارة ، الاستواء،الامتلاء، وكذلك يفعل مع شعرها وجدائلها المملئة كحبات العنب عندما يستخدم لونه لإسقاط استعارته ، أما أحاديثها فيجمع بينها وبين قطعة الروض التي ازدانت بألوان من الورود الصفراء والحمراء ،من التناغم والجمال ومحبة النفس وراحتها لتنوعه ، وعدم تسلل الملل والسآمة إلى نفس سامعه ؛ فجمال حديثها كرؤية الروض البهي.

[٢١] - ديوان بشار بن برد، ج١، ص: ١٤٤، الأبيات ٢٥ – ٢٩.


المجال الهدف
(١- أثداء المرأة
٢- جدائلها
٣- حديثها)
المجال المصدر
(١- الرمان
٢- العنب
٣-قطعة الروض)
حاصل الإطباق
ومضة١- الاستدارة ،
الاستواء،الامتلاء.
٢- اللون والامتلاء.
٣-التناغم والجمال ومحبة النفس
وراحتها لتنوعه

المزيج المفهومي:

(المرأة + النار= ومضة الاشتعال)

يقول بشّار بن برد (ت ١٦٨هـ): [بحر الهزج]

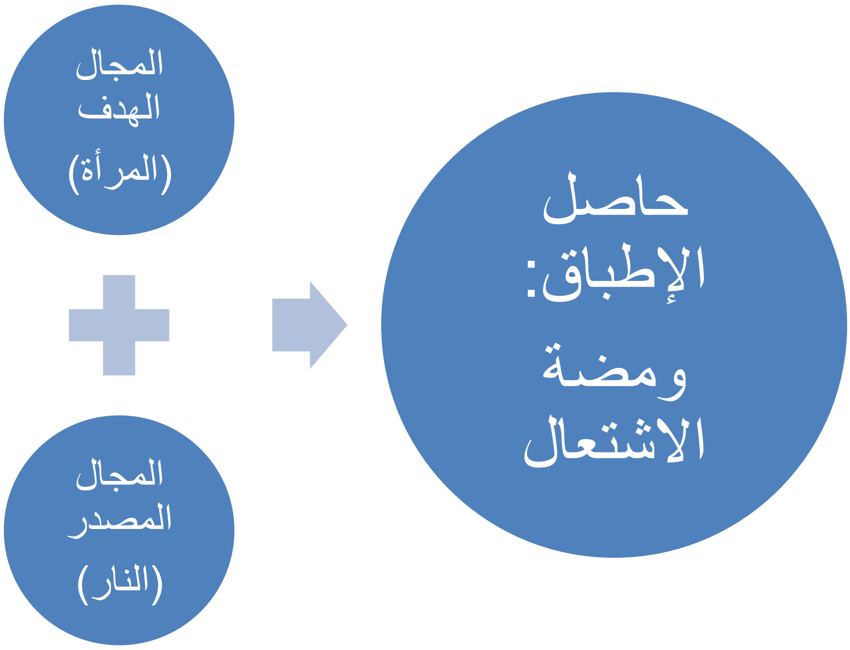
"أعبَّادَةُ" مِنْ حُبِّ لكِ فِي الأَحْشَاءِ كَاللَّهْبِ[٢٢]

إن النّفس البشريّة دائماً ما تحتاج إلى الحبّ، هذا الحبّ الذي أصبح وجهةً لكثير من الشعراء، وسبباً لوجود شعرهم على حد قول بعضهم ، وحبّهم يزيد يوماً بعد يوم، ومن سُبل التلذّذ بذلك الحبّ حرص بعض الشعراء ومنهم بشاّر على ذكر اسم المحبوبة الذي استهلّ به الشاعر البيت، على عادة العرب، لذا وصف بشّار مشاعرَه الداخليّة المعنويّة، وجسّدها في صورة شيءٍ محسوس، فمشاعره متّقدةٌ دوماً، وقد استعار لها صورةَ النار الملتهبة لشدّة التهاب مشاعره، واتّقاد نفسه الجيّاشة بالحبّ.

في المجال المصدر نجد ناراً تلتهب، وفي المجال الهدف نجد حبّاً يشتد ويزداد في نفس من يحب، إذ أخذ الشاعر مظهر التهاب النار، وأسقطه على مظهر شدّة الحب وناسب بينهما في شكل ومضة واحدة، وجعل النسق المفهومي للّهب مُسقطاً على النسق المفهومي للحب، فالشاعر تجيش نفسه بالحب، كما يشتد لهيب النار.

---

[٢٢]ديوان بشّار بن برد، شرح حسَين حَموي، دار الجيل، بيروت ـ لبنان، ط١، ١٤١٦هـ/١٩٩٦م: ٢١٧/١، بيت٥.
عبادة: يريد بها عبده.



.

المزيج المفهومي:

(شبيب النار+ الشعور –الهاجس– = ومضة النشاط و الهيجان)

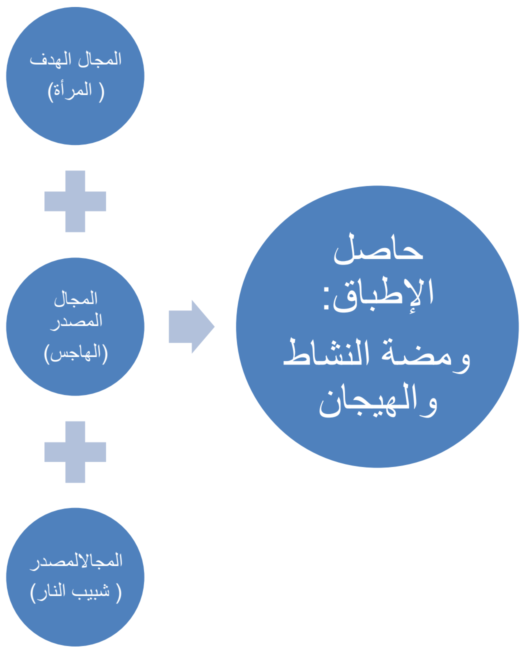
يقول الشاعر:[بحر البسيط]

لله "طِيْبَةُ" لا تُبْقِي علَى رَجُلٍ   بِقَلْبِهِ هَاجِسٌ كالنَّارِ مشْبُوبُ[٢٣]

لنا فضاء جامع هو النّشاط والهيجان، ولنا فضاء مدخل أول هو شبيب النار، ولنا فضاء مدخل ثانٍ هو الشعور (الهاجس)، ونتج عن ذلك في الوضعيّة آن قوليّة فضاء مزيج صار فيه الهاجس الشديد ناراً حامية، واستحال الشعور شبيباً مندلعاً، ومن مظاهر الامتزاج قول الشاعر: "هاجس كالنار مشبوب"، فقد مزج فضاءيْ الشعور والشبيب، كما لو أنّ كلمة "شبيب" في أصلها

[٢٣]المصدر السابق: ١٤٢/١، بيت٦.

جُعلت للعبارة عن شدة الهواجس، فالحبيبة عطوفة ومن شدّة عطفها فهي تطفئ نيران أشواقه الملتهبة.



المزيج المفهومي:

(المرأة +لؤلؤة= ومضة النفاسة)

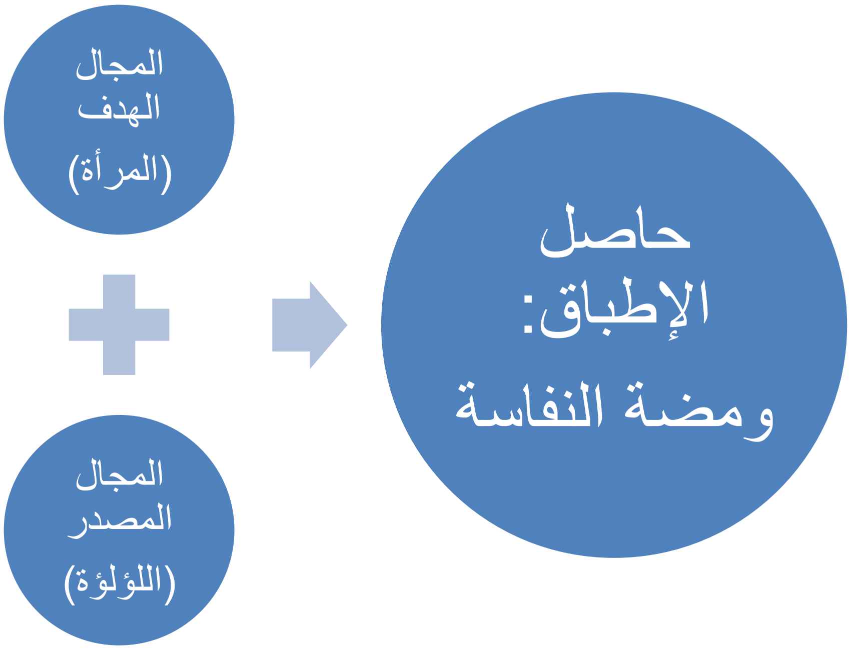
يقول أيضاً: [بحر البسيط]

لوْ كُنْتِ غَيْرَ فتاةٍ كُنْتِ لُؤلُوةً   غالَى بها مَلِكٌ بالتَّاجِ مَعْصُوبُ[٢٤]

من شدّة حبّ الشاعر لمحبوبته، فقد بالغ في وصفها وتغزُّله بها إلى درجة اعتبارها شيء ثمين، وهذا يدل ـ لا محالة ـ على إعزازه لها، وقد صاغ الشاعر ذلك في صورة استعارية وصف فيها محبوبته

[٢٤] الديوان: ١٤٢/١، بيت ٤.

بأنّها لو لم تكن امرأة لكانت لؤلؤة في تاج ملك في فضاء جامع، إذ لنا فضاء مدخل أول وهي اللؤلؤة، وفضاء مدخل ثانٍ وهي الفتاة، ويجمعهما الشيء النادر الثمين في قيمته، وقد جعل الفتاة في علاقة فاعلية بناها الفضاء المزجي الذي استحالت فيه الفتاة لؤلؤة.



المزيج المفهومي:

(الوفاء بالوعد +جنى النحل(العسل) = حلاوة الطعم)

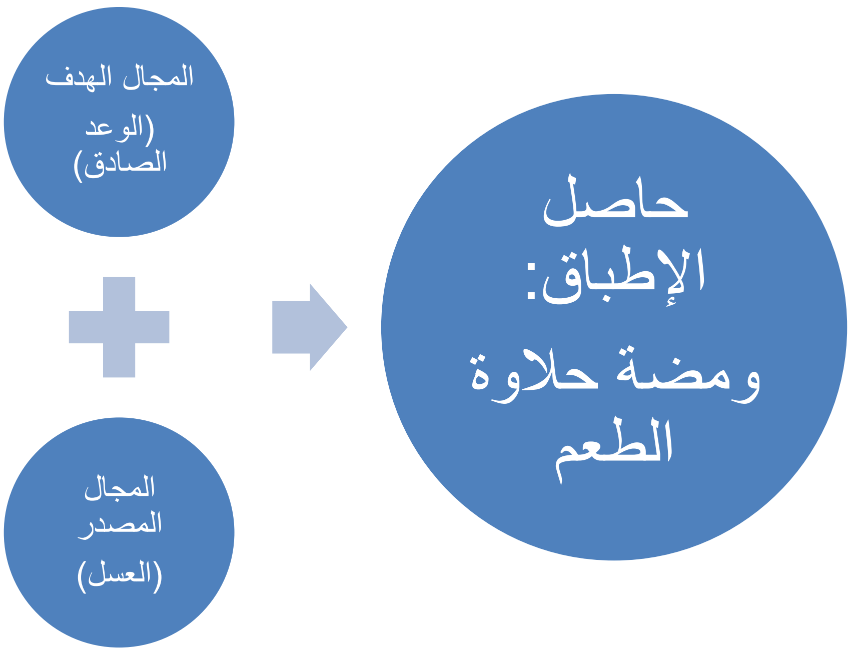
يقول أيضاً: [بحر الهزج]

وَوَعْدٌ كجَنَى النَّحْلِ ولَكِنْ ذَاكَ مَثْلُوب[25]

لنا في المجال المصدر جنى النحل، وهو العسل، ولنا في المجال الهدف الوعد الذي يصدق فيه صاحبه، فالشاعر يمثِّل العسل بما هو نسق مفهوميّ أوّل، ويمثِّل الوعد من حيث هو نسق مفهوميّ ثانٍ، إذ يُطبق مظهر حلاوة الطعم من نسق العسل على مظهر الصدق من نسق الوعد إطباقاً جُزئيّاً

[25] الديوان: ١/١٥٧، بيت١.

في شكل ومضة استعاريّة، وكلاهما مما تتقبّله النّفس الإنسانيّة، وسُرعان ما يتحوّل الشاعر من المعنى الإيجابيّ إلى المعنى السلبيّ، إذ أشار إلى الوعد باسم الإشارة (ذاك) وقد يكون ذلك من باب الاختصار، أو كراهية الشاعر لإعادة ذكره، أو استبعاد صدقه؛ لكون صاحبه أخلف وعده ولم يفِ به، فهذا مُعاب ومُلام على فعلته تلك، ولمّا اقتضى أنّ من يتّصف بتلك الصفة، وهي الخُلف بالوعد والاستنقاص منه بسبب ذلك، أتى الشاعر باسم المفعول (مثلُوب) للدلالة على النهاية في الصفة وكراهتها؛ حتى يُناسب الشاعر بين مرارة خُلف الوعد وحلاوة الصدق به، وكأنّ الشاعر يعقد مُقارنةً بين ما ترغب به النفس الإنسانيّة وما تكرهه، لذا لم يجد الشاعر بُداً من الجمع بين الصورتين والمقابلة بينهما.



المزيج المفهومي:

(المرأة + الغصن = ومضة الدقة والليونة والنعومة و الرشاقة)

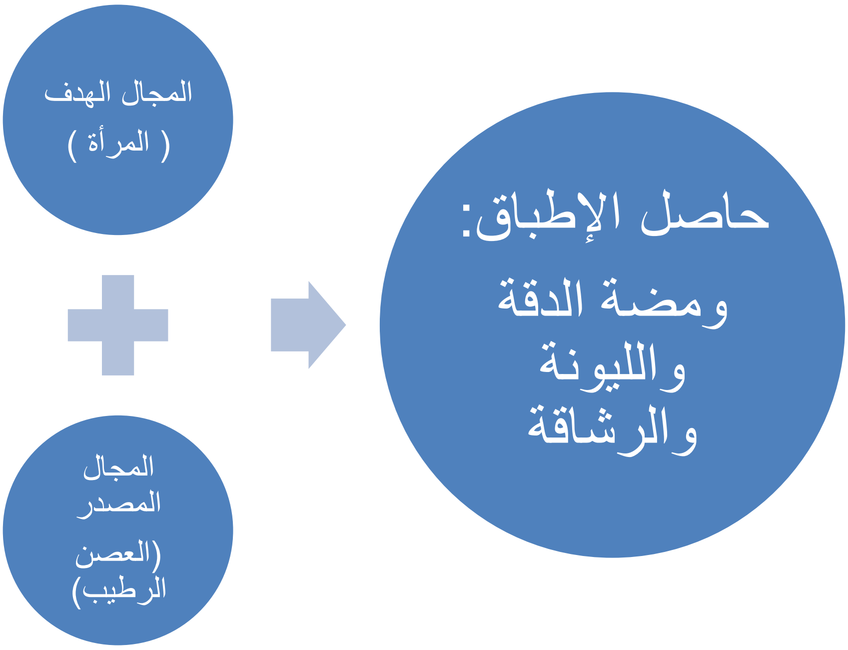
يقول الشاعر: [بحر الخفيف]

وثَقَالُ الأَرْدافِ مهْضُومةُ الْكشْـ حِ كغُصْنِ الرَّيْحَانِ يهْتزُّ رَطبا[٢٦]

تألّف الشكل الاستعاريّ من مهضومة الكشح، وهي كناية عن وصف الشاعر للمرأة ذات الخصر الضامر النحيل، وقد أخذ معناها من (الكشح) وهو الجزء الجانبي من الجسم ما بين الضلوع والخاصرة، أو ما بين الخاصرة والسُّرّة ووسط الظهر من الجسم، ومن عناصر الشكل الاستعاريّ (رَطبا)، والغُصْن الرّطيب أي صار ناعماً ليّناً.

تشكّلت هذه الاستعارة في وصف الشاعر الدقيق لمحبوبته، وتغزُّله في تفاصيل جسدها، فقد زاوج بين بيئتيْن مختلفتيْن، هما البيئة الإنسانيّة والنباتيّة في شكل ومضة استعاريّة، أسقط فيها جزءًا من جسد محبوبته وهو تمايل المرأة بخصرها النحيل الدقيق وبطنها الضامر على الغُصْن الرّطب الذي يهْتز في تلك الشجرة المُورقة الخضراء في ذلك الهواء العليل، في شكل ومضة واحدة تتمثّل في الدّقة والليونة والنعومة، هذا المزج ـ حقيقةً ـ أتاح لنا الولوج إلى مخيّلة الشاعر في تصوّره للمرأة التي عشقها، وتغزّله بها، غير أنّ هذه المرأة لم تبعدْ كثيراً عن المرأة المثال التي يُريدها الشعراء في قصائدهم، وقد خصّ الشاعر نبات الريحان دون غيره من النباتات، لما له من خاصيّة عطريّة، فهو طيّب الرائحة، يُضاف إلى ذلك رطوبة غُصْنه ودقّته ونعومته، وهو من أكثر النباتات التي يتغنّى بها الشعراء في قصائدهم.

[٢٦] الديوان: ٣٤٨/١، بيت٩.



المزيج المفهومي:

(المرأة + الريم+ الدر= ومضة الرشاقة والطول + اللمعان والبياض)

يقول الشاعر: [بحر الهزج]

وَجِيدٌ يُشْبِهُ الـدُّرَّ　　كَجِيدِ الرِّيمِ سُلْهُوبُ[٢٧]

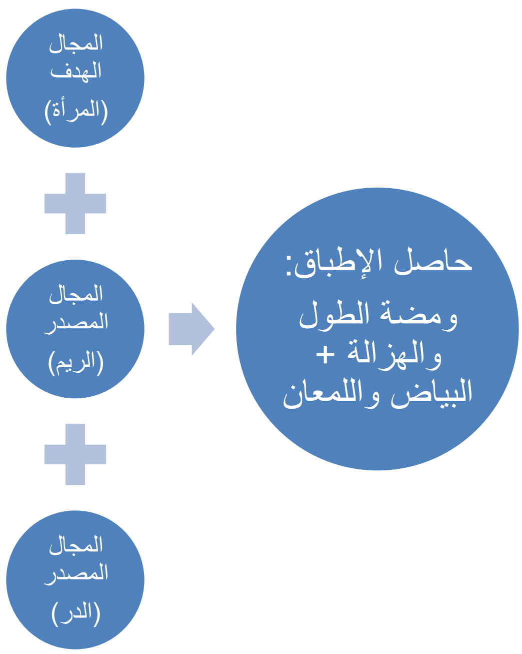
لم يكتفِ الشاعر بالوصف الشمولي للمرأة، بل أبحر بنظره في تفاصيلها، فوصف جِيدَها أي عنقها، وأعجب به من ناحيتيْن، وقد ظهر هذا الإعجاب في شكل استعارتيْن لهما المجال الهدف ذاته، مع تنوّع المجال المصدر في كلتا الاستعارتيْن.

[٢٧]الديوان: ١/١٥٦، بيت٢.

أسقط الشاعر النسق المفهوميّ لحيوان الريم الخفيف بمشيته الجميل بمظهره، على النسق المفهوميّ لجِيد المرأة، مناسباً بينهما في شكل ومضة واحدة متمثِّلة في الرشاقة والطول، وفي هذا البيت حَرَصَ الشاعر على تعيين الومضة الاستعاريّة متمثّلة في كلمة (سلهوب)، لئلا ينصرف ذهن السامع إلى صفة أُخرى غير تلك التي يبتغيها الشاعر.

كما أسقط الشاعر لون الآخر على لون المرأة المفضّلة لديه، لذا نجد استعارةً أُخرى تعضد هذه الاستعارة وتنسجم معها، وهي جيد المرأة دُرّ، فالمرأة التي أحبّها الشاعر ذات دلالة وأنوثة طاغية، فهي ذات جيد أبيض يُماثل بياض الدُّرّ.

هذا الإطباق المفهومي خوّل لنا أن نرى المرأة التي نظر إليها الشاعر بقلبه في أجمل وأبهى صورها، فالمرأة عند المبدعين وغيرهم أنّها غزال في شكلها ومشيتها، وهذا ما وجدْنا عند الشاعر، إذ لا نشعر ونحن نتمعّن في غزل بشّار بمحبوبته أنه كفيفٌ، حيث إن غزله يقوم على البصر والرؤية، فهو شاعرٌ له معرفة واضحة بأدق صفاتها وتفاصيل أعضائها، كالرّسام الذي يرسم لوحة في مخيّلته.



المزيج المفهومي:

(المرأة + البدر+ الشمس= ومضة الإشراق والضياء وتمام الحسن)

يقول أيضاً: [بحر الخفيف]

هي كالشَّمْسِ في الجَلاَءِ وكالبَدْ رِ إذا قُنّعَتْ عَلَيْهَا الرِّدَاءُ[28]

تجاوز بشّار في تصوّره للمرأة إلى تفاصيل لا يعرفها ولا يمعن النّظر فيها إلا إنسان تذوّق الجمالَ حقيقةً، وعرف حيث يجده.

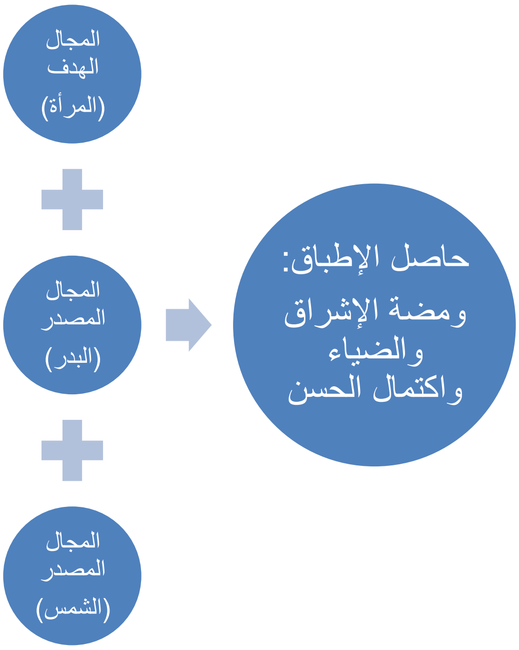
يقوم هذا البيت على إطباقيْن مفهوميين، إطباق جزئي أوّل للإشراق والتجلّي والظهور على المرأة، وإطباق ثانٍ للحُسن عليها أيضاً، ونجد انسجاماً وتكاملاً بين الاستعارتيْن، ففي الاستعارة الأولى يُسقط مظهر الجلاء بما له من إشراقٍ وضّياء، على مظهر جمال المرأة التي عشقها الشاعر، وتتمثّل الومضة الاستعاريّة في الضّياء والإشراق الذي يكتنف وجه محبوبته، ومما يُلاحظ أن الشاعر حَرَصَ على ذكر وجه الشبه في هذه الاستعارة، وكان من الأفضل للشاعر أن يحذفه؛ لأنّ ذلك يؤدّي إلى "اتّساع رقعة الإيحاء في بعض الصور التشبيهيّة؛ فتتزاحم القراءات نابعةً من ثقافة المتلقّي، والقُدرة التي يمتلكها في الاندماج مع ثقافة الشاعر وانفعاله بها"[29].

ينبغي للشاعر ترك بيان وجه الشبه لقارئ الشعر أو مستمعه، حيث إنه يستخرجه بإحساسه، ويغور في أعماقه بذوقه، ويمكن أن نلتمس العذر للشاعر في هذا البيت؛ فهو لا يُريد أن تتمثّل المرأة بالشمس في كل صفاتها، فإنّ من صفات الشمس ألا تستطيع العين التملي من النظر إليها،

[28] الديوان: ٥٧/١، بيت٥.

[29] التصوير الشعري رؤية نقديّة لبلاغتنا العربيّة، د.عدنان حسين قاسم، الدار العربيّة للنشر والتوزيع، القاهرة ـ مصر، د.ط، د.ت:٨٦.

وهذا ما حدا به إلى تجديد تصويره لها مرة أُخرى، فكان الإطباق الاستعاري الثاني الذي أطبق فيه الحُسن على المرأة، لذا شبّهها بالبدر وبصفة خاصّة إذا تقنّعت في سواد الليل، أي وضعت القناع على رأسها، وبذلك تأسر النفوس بنظراتها وهي مُنتقبة، فإذا ما خلعت النقاب لفتت أنظارَهم بحسنها المتلألئ، وقد لُوحظ أن حبيبتَه مرفّهةٌ مخدومةٌ، لها من يُلبسها ثيابها، وذلك يُستشف من إسناد الشاعر الفعل (قُنّعت) إلى مجهول، فهي لا تضع القناع على رأسها بنفسها، بل لها من يخدمها.



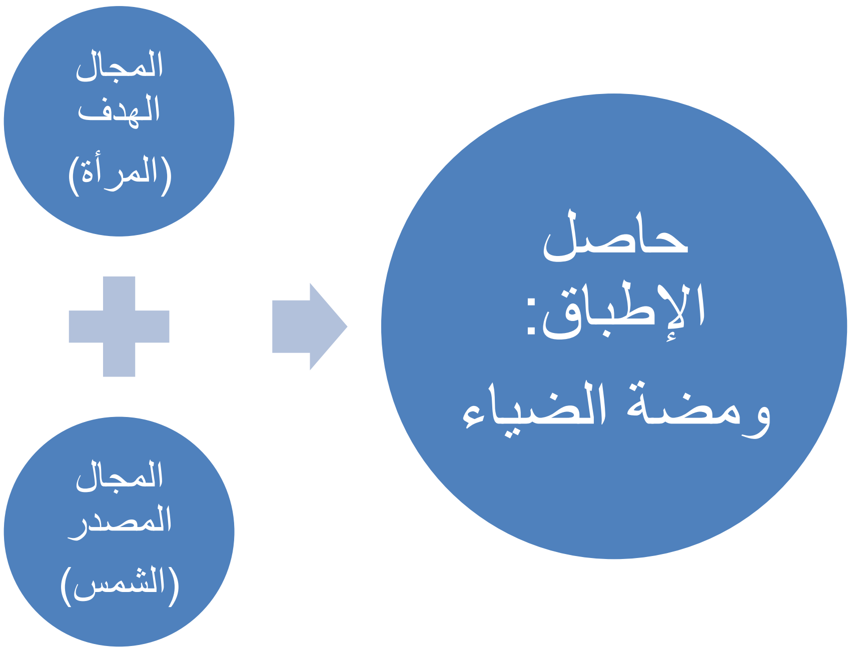
المزيج المفهومي:

(المرأة+ الشمس= ومضة الضياء)

يقول بشّار: [بحر الكامل]

أَهُو الحبيبُ بَدَا لعيْنك أمْ دَنَتْ   شَمْسُ النَّهار إِليْك في جلْبابه[٣٠]

وتتوالى سلسلة التغزّل في شعر الشعراء بمن يحبّون، فالنسقُ المفهوميُّ في هذا البيت يفرض تصوّر الشاعر لحبيبته وكأنها شمسٌ في ومضة استعاريّة تتمثّل في الضياء، كما أنّ هذه المزاوجة بين الفعليْن (بدا – دنت) في صيغة الفعل الماضي الدال على الانتهاء ذي الصبغة الحضوريّة، فظهور المحبوب واقتراب شمس النّهار يدل على الحالة التي يعيشها الشاعر قبل ذلك، فكأنّه انتقل من حالةٍ إلى أُخرى، من حالة الظلام إلى النور، ولستُ أعني بالظلام هنا الظلام المادي، إنّما الوحدة التي يُعانيها الشاعر في ظل غياب محبوبته، كما أن هذا الاستفهام التعجبي الذي بُدأ به البيت يصوّر اختلالَ الأمور واضطرابها، فالشاعر من تلهّفه للقاء محبوبته، تتراءى له في صورة الشمس المضيئة طوال النّهار، ثم إن إضافة الشمس إلى النهار تدل على الانتهاء في الصّفة، فضيائها مستمر طوال النّهار وليس مقصور على فترة زمنية معينة، لذا لم يقلْ الشاعر (شمس الصباح) أو (شمس الظهيرة)، أو غيرها، فضياء وجه محبوبته دائمٌ لا ينقطع.



[٣٠]الديوان: ٢٤٣/١، بيت١.

المزيج المفهومي:

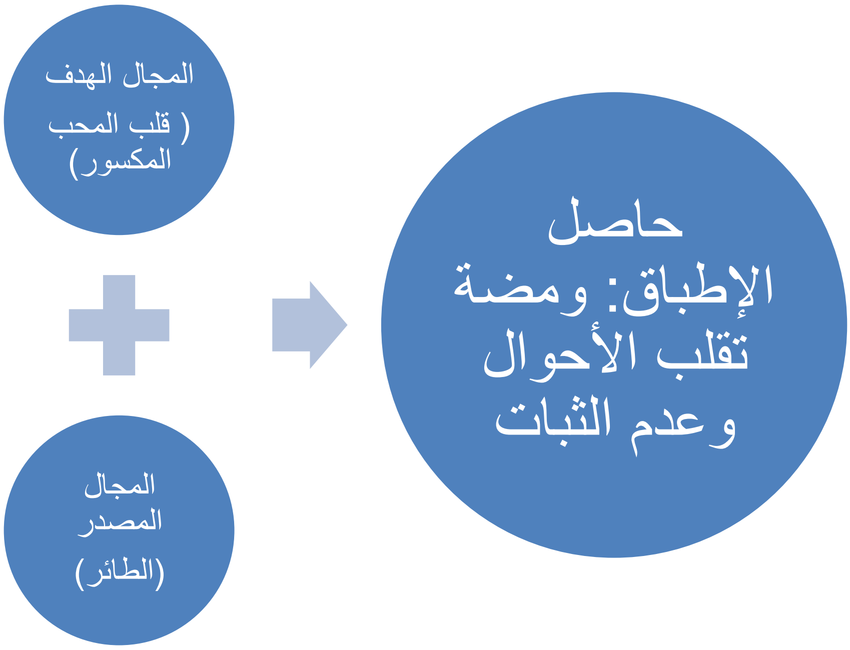
(قلب المحب المكسور+ الطائر= ومضة تقلب الأحوال وعدم الثبات)

يقول: [بحر الخفيف]

كَيْف لي بالسُّلُوِّ عمَّنْ جَفَاني وفؤادِي كالطَّائرِ المُسْتجابِ[31]

في هذا البيت تصوير مُطلق للحبّ، وتعبير عن حالة شعوريّة فيها من الحرمان والظمأ العاطفي والذّكريات المُحبّبة، إذ تطوّر حال الشاعر المحب/ بؤرة الحدث ليُصوِّر قلبه وكأنّه طائرٌ يتأجّج جناحاه خفقاناً، الذي امتدّ به الحال، بسبب إحساسه بألم الشوق، ويُدخل الشاعر عنصراً جديداً في هذا التطبيق الشعري وهو عنصر النسيان لمن جافاه، فهل يمكن لإنسان أحبّ من بعُد عنه بصدق أن يؤول هذا البُعد إلى السُّلُوِّ والنسيان، هذا مُحال في عُرف الشاعر الذي أخلص في حبّه، كيف لا، وهذا البُعد لن يُسلي العاشق معشوقته، وقد صاغ الشاعر المعاني السابقة في صورة التساؤُل الذي جعله يُصوِّر لنا قلبه ويرسم لنا مشاعره، ففي المجال المصدر لنا طائر لا يستطيع السكون على حال واحدة، فهو يُنفِّذ الأوامر، وفي المجال الهدف لنا قلب الشاعر المكسور، الذي حُبّه لا يُفارق قلبه وخياله، فقلبه منطوٍ لا يهتم الآخرون به، وكأنّ قلبَه قد استجاب لأوامر محبوبه وأطاعه فيما يدعوه إليه، فهو لا يرفض له طلباً، مع استحالة تنفيذ ذاك الطلب بالتحديد، يُضاف إلى ذلك أنّه يسترجع الحنين والذكريات، كما يستجيب الطائر لصاحبه فيرجع لنفس المكان.

[31] الديوان: ٣١٢/١، بيت٤.



المزيج المفهومي:

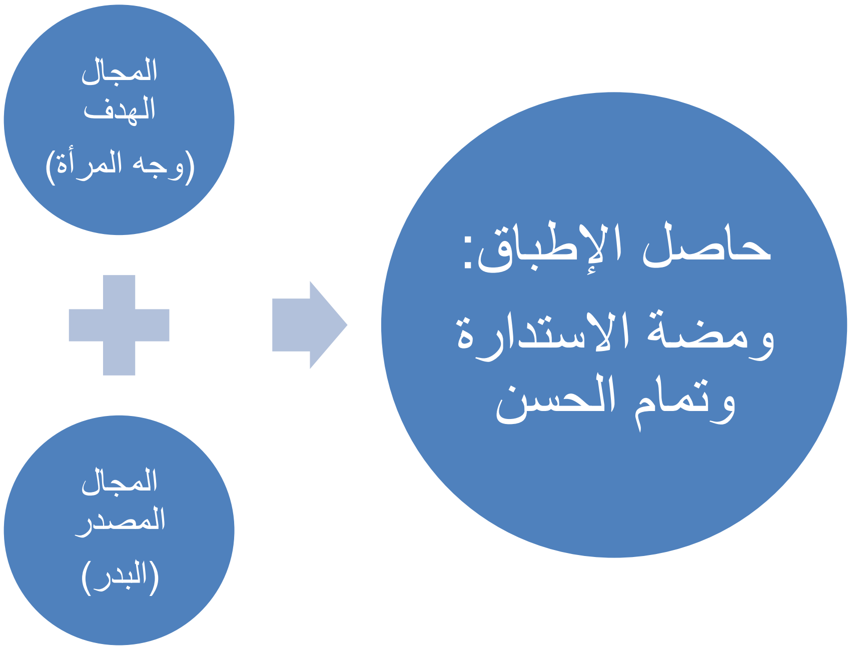
(وجه المرأة+ البدر= ومضة الاستدارة وتمام الحسن)

يقول الشاعر:[بحر الهزج]

وَوَجْهٌ يُشْبِهُ البَدْرَ   عَلَيْهِ التَّاجُ مَعْصُوبُ[٣٢]

تغزُّل الشاعر بمحبوبته أمرٌ لا بدّ منه، فعينه دائماً ما تسرّ بالنظر إلى مواطن الجمال، وما برز من مفاتنها، وقد صوّر لنا الشاعر ذلك في صورة استعاريّة ربط فيها بين البدر وبين وجه محبوبته في نسقٍ مفهوميّ، تمثّل في ومضة الاستدارة وتمام الحسن لأن البدر ليلة تمامه ، وهذا مما يدل على تمتّعه بالنظر إلى ذاك الوجه المستدير، الذي وُضع عليه التاج كالعُصبةِ على رأسه.

[٣٢]الديوان: ١/١٥٥، بيت٨.



المزيج المفهومي:

(الممدوح +الشمس = ومضة العلو+ الضياء والإشراق)

يقول أيضاً: [بحر المنسرح]

وتُشْرِقُ الأَرْضُ مِنْ محَاسنه   كَأنَّ نُورًا في الشَّمْسِ مُجْتَلَبًا[٣٣]

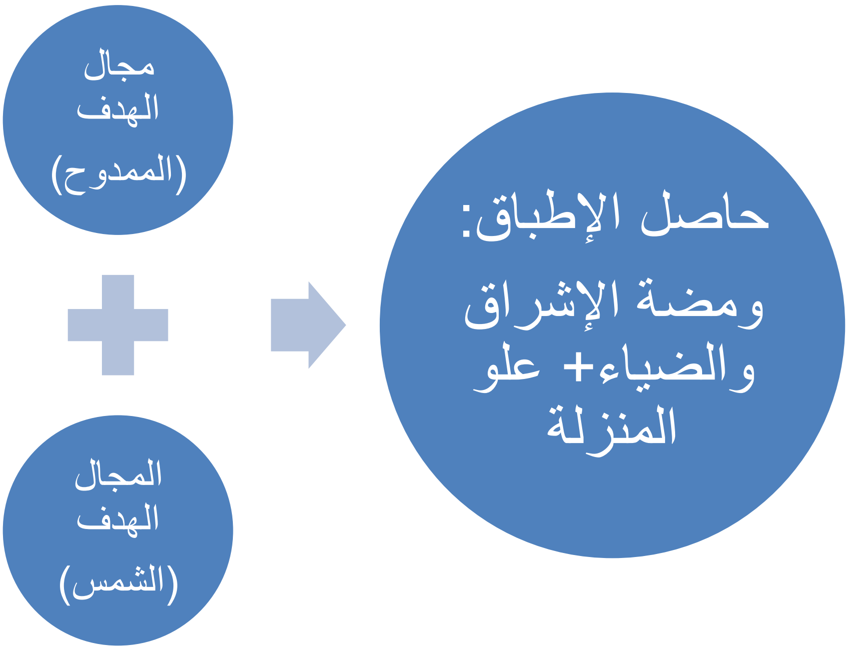
يصف الشاعر ممدوحه* فجعله كالشمس في فضاءٍ جامعٍ، فهذا الممدوح له من الفضائل والمزايا الحسنة التي أهّلته لأن يُشرق بتلك المزايا في الأرض، فهو كريمٌ جوادٌ تقصده الجماعات من كل حدبٍ وصوب، علاوةً على ذلك أنه يصل ويُعطي من يصل إليه ويقصده للنوال.

لنا فضاء مدخل أوّل وهو الشمس المُنيرة، ولنا فضاء مدخل ثانٍ وهو الممدوح ومزاياه المُتعدّدة، ويجمعهما الإشراق والضياء، وقد جعل الممدوح في علاقة فاعليّة بناها الفضاء المزجي،

---

[٣٣] الديوان: ٢٨٨/١، بيت٦.
* هو ساقي الحجيج، عبّاس بن عبد المطّلب.

الذي صار فيه الممدوح شمساً مضيئةً، واستحالت المزايا والصفات شيئاً يشع إشراقاً ونوراً. ومن مظاهر الامتزاج قول الشاعر: "تشرق الأرض من محاسنه"، فقد مزج فضائيْ الحُسن والإشراق، كما لو أنّ كلمة الإشراق ـ بحد ذاتها ـ جُعلت للتعبير عن كرم الممدوح وخصائله المتعدّدة. وقد جرى اسم المفعول (مُجْتَلَبَا) للدلالة على النهاية في الصِفة، إذ إن الممدوح جلب بمحاسنه النّور والضياء إلى الأرض التي حلّ بها.



المزيج المفهومي:

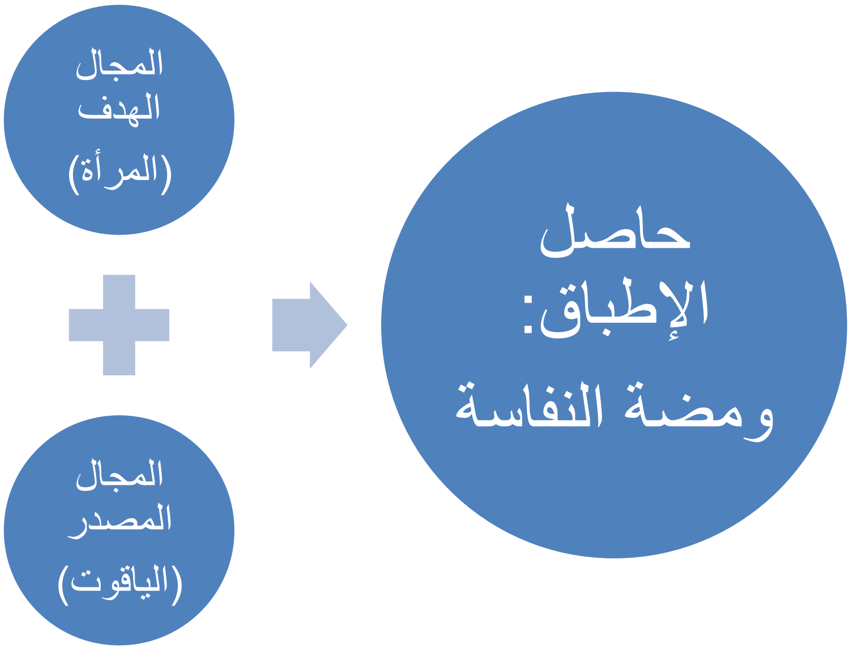
(المرأة + الياقوت = ومضة النفاسة)

يقول الشاعر:[البحر المنسرح]

كأنَّ ياقُوتها و عُصْفُرَها   فِي الشَّمْسِ إذْ لهَّبَتهُما لَهَبُ[٣٤]

لم يترك الشاعر في المرأة شيئًا إلا أتى على ذكره، ووصفه وصفاً دقيقاً، فقد جعل ما تتزيّن به المرأة وتلبسه من الحُلي والأشياء الثمينة في معرض حسنٍ، علاوةً على حسنها، وقد يكون ذلك محاولةً من الشاعر لزيادة قيمتها، فهي بالغة الجودة والحلاوة؛ لذا أسقط عليها النسق المفهومي للياقوت، وناسب بينهما في شكل ومضة واحدة متمثِّلة في الشيء الغالي النفيس الثمين. والحقّ أنّ قيمة المرأة لا تُقاس بما تتحلّى به من مصوغات، فمحبوبة الشاعر ذات قيمة معنوية عالية في نفسه.

إنّ ما تلبسه محبوبة الشاعر يشوبه الكثير من البريق و اللمعان، فهي جميلة تتوهج وتلمع، حتّى إنّ أشعة الشّمس تنعكس على ما تتزيّن به، وكأنه شيءٌ ملتهبٌ.



المزيج المفهومي:

(هوى المرأة + اللعب = ومضة التسلية والأنس)

---

[٣٤] الديوان: ١٩٤/١، بيت٣.

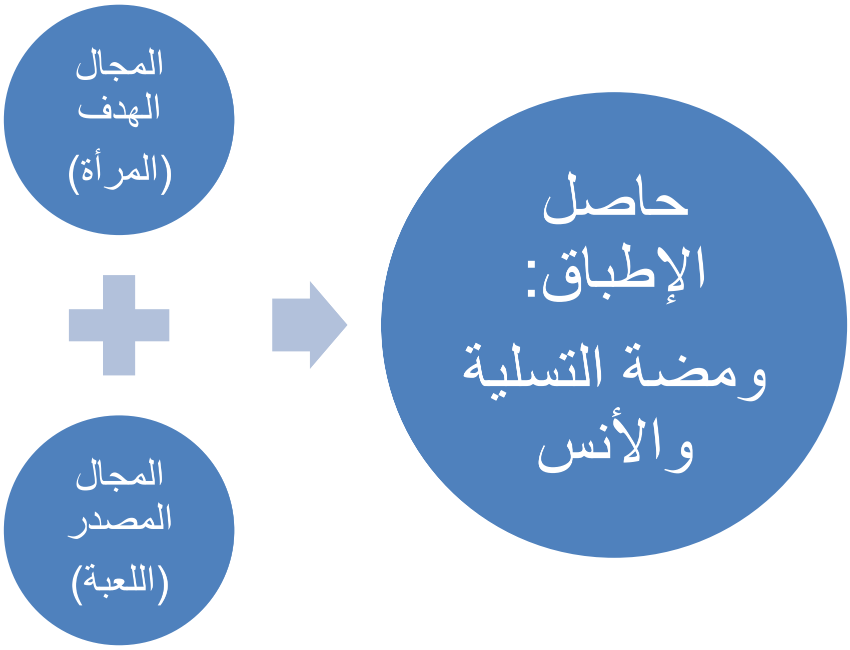
يقول بشّار: [بحر الكامل]

عسُرَتْ خَلائقُها على رَجُلٍ لَعِبَ الهَوَى بِفُؤادِهِ لَعِبَا[35]

إنّ المرأة التي عشقها الشاعر عسيرة المنال، فالوصول إليها يصعب على رجلٍ أحبّها رُغماً عنه، مع حزنه على نفسه، جرّاء ذلك العشق، فهواه وعشقه أصبح في يدها كاللّعبة، وهذان النسقان المفهوميّان اللذان أسقط فيهما الشاعر الهوى على اللّعب، وناسب بينهما باعتبارهما شيئاً تتسلّى به المحبوبة وتستأنس بوجوده.

لمّا اقتضى أنّ الهوى على تلك الصفة أتى الشاعر بالمفعول المطلق للدلالة على النهاية في الصفة، وهي التعبير عن شدّة التسلية والأنس، وقد قدّم الشاعر الجار والمجرور (بفؤاده) على المفعول المطلق (لعبا) لتعيّنه، فإن الهوى أو العشق لا يكون إلا في القلب، لذا فإن قلب الشاعر دائما في حالة تعب مستمر لغياب حبيبته عنه بشخصها على الرّغم من أنّ طيفها يبقى حاضراً في قلبه.

[35] الديوان: ١٢٤/١، بيت٣.



المزيج المفهومي:

(شوق الحبيب+ الطائر= ومضة الاستمرار والزيادة)

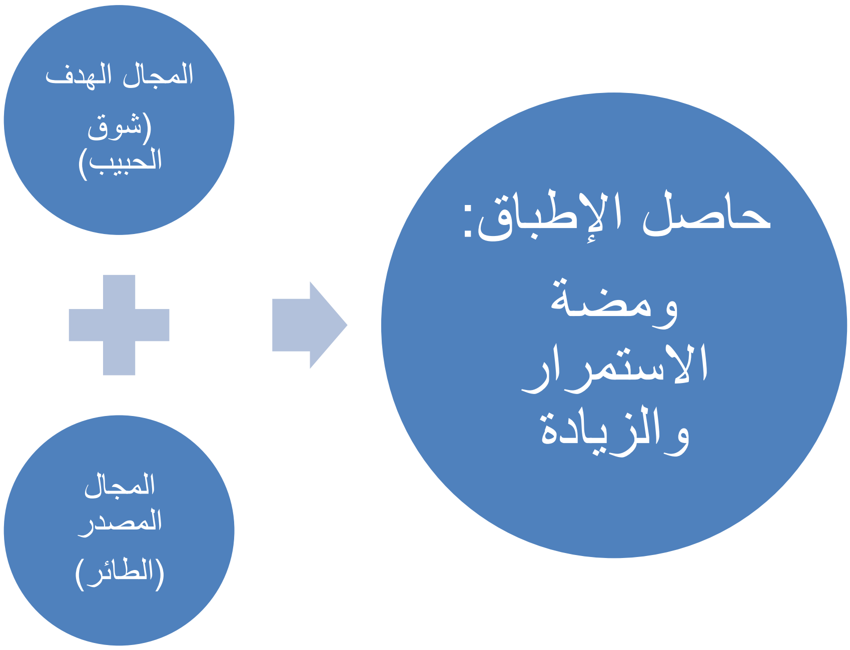
يقول الشاعر: [البحر الخفيف]

أنْت باعدْتِهِ فأمْسى مِن الشَّوْ قِ صريعًا كأنَّهُ في الفضاءِ[٣٦]

بُعد الإنسان عمّن يحبه لا بدّ أنّ يكون فيه طابع التأثير، وهو ينعكس بصورة سلبيّة عن الذي لا يرغب في هذا البُعد، فالذي أحبّ بصدق يصعُب عليه البُعد عن الحبيب، سواء أ كان البُعد المكاني أو البُعد المعنويّ، فقد حصل هذا رُغمًا عن الشاعر وليس برغبةٍ منه؛ لأنّ الحبيب هو من باعده، لذا قال الشاعر (باعدتِهِ)، ولم يقل (بعدتِ عنه)، ليدل على أن هذا البُعد تمّ من غير محاولة من المحبوبة أن تلتقي بمن تحب، بل جانبته وجافته.

[٣٦] الديوان: ٤٨/١، بيت٢.

إنّ هذا البُعد جعل الحبيبَ في حالة شوق طوال الوقت، وقد دلّ على ذلك الفعل (أمسى)، لذا أسقط الشاعر على هذا الشوق النسق المفهوميّ للطائر، فالشاعر تتشوّق نفسه للقاء من يحبّ، هذا الشوق مستمر، وهو في ارتفاعٍ وازياد، كما يستمر الطائر في التحليق في الجو. وقد جرت صيغة المبالغة (صريع) للدلالة على النهاية في الصّفة، والنتيجة الحتميّة لذلك أنّ الشاعر أصبح قتيلَ الهوى جرّاء هذا البُعد.



المزيج المفهومي :

(عشق المرأة + النار= ومضة الاشتعال)

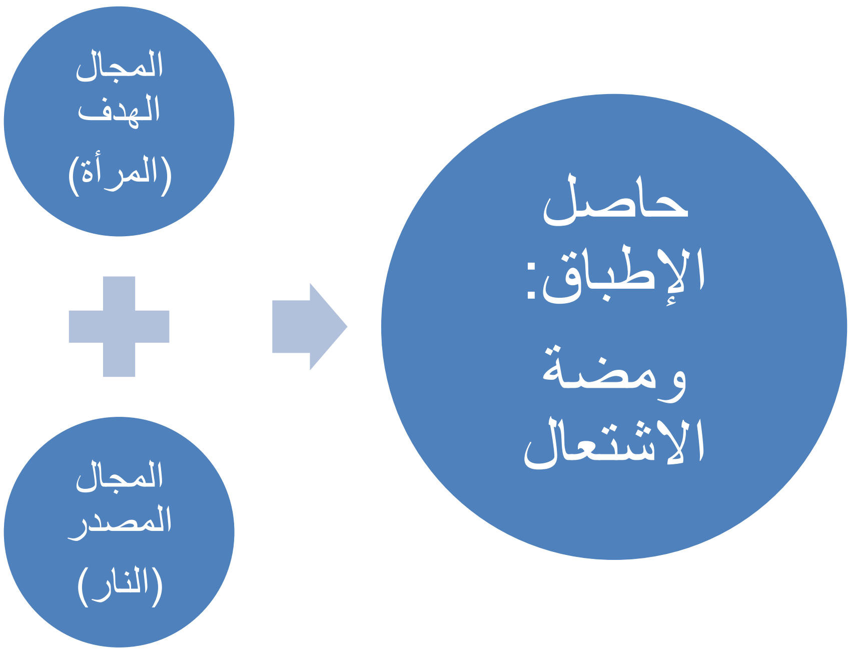
هذا النسق يتجلى في قول الشاعر :

بنود الحب قُدامي تلوح وتحتي للهوى فرس جموح

وصرت أعوم في بحر التصابي وموج الهجر قدامي طموح

وبرق العشـق أصـبح في جبيني   يـبيـن كأنّـه نـارٌ تلوح[٣٧]

فالفضاء الأول العشق ، وهو المحبة بكل ما فيها من رقة الطبع وضعف القلب ولوعة الشوق وهو التيم والوله، و الفضاء الثاني : النار ، وهي المضيئة والمنتشرة والحارقة وهي اللظى وهي المسجورة، الفضاء الجامع : الاشتعال، أما الفضاء المزيج: تطور مراحل المحبة بدءً من شرارة فاشتعال فلظى فلهيب فلوعة واحتراق ، هذا لا يحدث حقيقة في حالة العشق وإنما الأمر معنوي يتم تجسيده والتعبير عن كل المتاعب ومشاعر اللهفة بشكل يماثل النار ولظاها .



المزيج المفهومي:

---

[٣٧] - ديوان بشار بن برد، ج ، ص.

(المرأة + الشمس +الياقوت +الذهب = ومضة الإشراق والضياء و النفاسة)

يقول بشار بن برد:

هي كالشَّمْسِ في الجلاَء و كال   بَدْرِ إِذَا قُنِعَتْ عَلَيْهَا الرِدَاء[38]

أَهُو الْحبيبُ بَدَا لعينك أمْ دَنِتْ   شمْسُ النَّهارَ وصاحبي أزري به[39]

«أعَبَّادَةُ » مِنْ حُبِّ كِ في الأحشاء كاللهبِ[40]

كأنَّ يَاقُوهَا وعُصفُرَها	فِي الشَّمْسِ إِذْ لهَّبتهُما لَهَبُ[41]

وهي أبيات سبق توضيحها ، استحضرتها لبيان الاستعارة التالية في قول بشار :

كالشَّمْس إنْ بَرقَتْ مجَاَسدُها   تَحْكي لَنَا الياقُوت والذَّهبا[42]

استعارات بشار تكشف لنا بحثه عن القيمة الجمالية فتخير كل ما هو جميل وكدس أرق الصفات وأحسن المزايا للمحبوبة – المرأة – ، فجعلها النور و الإشراق، وجعل استدارة وجهها دلالة على التمام لأن البدر ليلة تمامه، كما رسم لوحة غزلية جميلة في وصف هذه المرأة فهي كالشمس في إشراقها حين تبدد الظلام ، وكالياقوته في حمرتها و نفاستها وكالذهب الأصفر في صفائه وبريقه ، وحبها كلهب النار الذي يبعث على الحرارة و الدفء، إلا أن بشار خرج عن النمط التقليدي

---

[38] - ديوان بشار بن برد، ج ١، ص ١٤٢، تم الشرح في ص: ٤٢

[39] - ديوان بشار بن برد، ج ١، ص ٣٠١، تم الشرح في ص: ٤٤

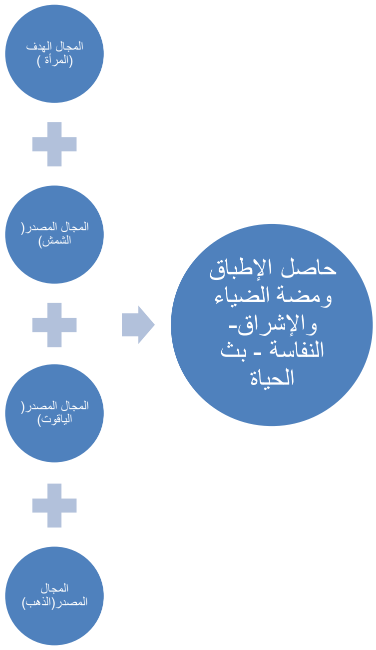
[40] - ديوان بشار بن برد، ج ١، ص ٢٨٣، تم الشرح في ص: ٣٥

[41] - ديوان بشار بن برد، ج ١، ص ٢٦٤، تم الشرح في ص: ٤٨

[42] - ديوان بشار بن برد، ج ١، ص ٢٠١.

مكوناً له نمطاً خاصاً في استعاراته فاللون الأحمر والأصفر-" ياقوتها، عُصفرها، الذهب"- فحسن المرأة عنده هو الحسن الجنسي الأحمر ، ومن هذا كانت فتنة بشار بالأحمر والأصفر في هذه الصورة النمطية، لا فتنة باللون لذاته ولكن فتنة بإيحاء اللون ورمزه فهو رمزاً شهوانياً عبر فيها اللون عن رمزية غريزية شهوانية، وهو توظيفاً واعياً لعلاقة هذه الألوان بالمرأة وما تثيره تجاه الرجل وما ينتج عن ذلك(حبك في الأحشاء كاللهب)، وهذا النسق التصويري المتحكم في مجال المستعار له لا يمكن فهمه إلا في ضوء هذه الاستعارات الحسية التي تمثل للمتلقي فهم للصيرورة الاستعارية والتي شكلت فيها (المرأة = الحياة) فهي الشمس التي تبدد الظلام وهي القمر الذي يسكن الناس عند حلول الظلام – "وهي كالبدر إذا قنعت عليها الرداء"- ، وهي النار التي تبعث الحرارة ومنها معاش الناس، وهي التي تنجب الأبناء ، و على الرغم من التباين في الشكل واللون إلا أن الشاعر أضفى من خلال كثافة الصورة الحسية علاقة جديدة بين كائنات العالم (المرأة ، الشمس، القمر، النار) وهذه العبقرية اللغوية صورت لنا اتساق جمال المرأة الذي يصاقب اتساق جمال الطبيعة ومكوناتها.

وعلى هذا تعدد المجال المصدر في الصور المتلاحقة ، فمرة هو ذلك الجرم السماوي الذي تستمد منه الأرض نورها (الشمس)، ومرة هو ذلك الجرم السماوي الذي يستمد نوره من الأرض(القمر)، ومرة كان (النار) التي تحرق لهيبها ، كما انتقت الذات الشاعرة – بشار بن برد – في الأبيات صفات تليق بالمجال الهدف (المرأة) في استدارة وجهها، و النور الوضاء المنبعث منه، وفي عليائها، وصعوبة الظفر بها، وفي تمامها ، وبذلك نقل المعاني من الحياة إلى اللغة، وهو نقل يدفع بالمتقابلات إلى الحد الأقصى من الائتلاف والتعايش الدلالي، ليكشف عن الجغرافيا التي أضحت الدلالات المجازية تأوي إلى أفيائها.



ويمكن للقارئ أن يلحظ التنويعات الاستعارية التي عمد إليها بشار بن برد والتي نتج عنها عدة إطباقات فهناك إطباق جزئي في صورة الفتاة التي تشبه صورة الشمس، والومضة الاستعارية هنا ليست الاشتعال وإنما البهاء و الضوء والغموض و القوة .

المزيج المفهومي:

(المرأة + الشمس= ومضة البهاء والضوء والغموض)

إذ قال بشار بن برد:

قلتُ : هل بعد ذا تلاقٍ فقالت كيف تُلفى صحيحة بين جُرب

ما تولت حتى استدار بي الحـ ـب كما درات الرحا فوق قطب

عاد حبّي بتلك غضًا جديدًا ربٍّ ما قد لقيت منهنّ حسبي

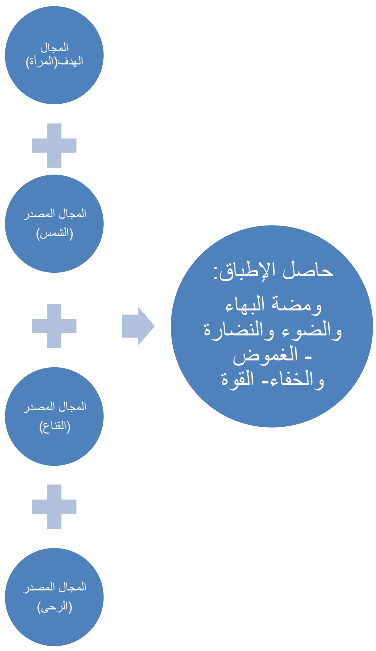
صورة الشمس في قناع فتاةٍ عرضت لي فليس لبي بلبُّ[٤٣]

إلا إن هذا النسق يظهر لنا أن بشار لم يكتفي في مشروعه المجازي بالاستعارات الدارجة المتعارف عليها عند الشعراء بل تميز بقدرته على التحكم في أنشطته الفكرية وفق خطة نظامية متماسكة تجمع بين ما هو ذهني و ما هو حسي، وتستدعي اقتضاء تصورياً توليدياً تتناسل منه الاستعارات المتحركة التي تستقطبها الاستعارية التصويرية مشبهاً الحركة بالحركة ، فلما كانت المرأة مكتنفة بالغموض في المظهر والمخبر باتت عند الشاعر مثالاً لخفة الحركة و غموضها، فشبه ضوءها هي بحركة ضوء الشمس ، وشبه غموضها بالقناع الذي يوضع على الوجه ، وشبه هجر الحبيبة بالرحى المتحركة وشبه رقتها ونضارتها وإشراقها بالنبات الغض، وهذه الاستعارات الحركية تصدر عن إحساس الشاعر بحواء ونظرته إليها مما تميز الروح البشارية عن غيرها مشكلة له نمط خاصا، وقد

---

٤٣ - ديوان بشار بن برد، ج ، ص.

اختار الشاعر الشمس ليسبغ على محبوبته صفة البهاء والضوء ، والقناع للدلالة على غموضها ، كما اختار الرحى في تصوير فراقه لها بعد شدة قربها منه فمن المعلوم أن الرحى القوية –المكونة من حجرين يطبق كلا منهما على الآخر – هي شديدة التقارب حتى تقوم بمهمتها على أكمل وجه ، و من خلال استعاراته المتميزة الجزئية الإطباق التي عبر بها، يحقق بشار إطاراً ذهنياً مشتركاً متكامل العناصر من المجال المصدر(الشمس، القناع، الرحى) الذي يحيل على العلاقات الحسية بالمرأة ويكشف العنصر المناسب له من المجال الهدف (المرأة)، الذي وظف له عدة أدوات تعبيرية كقوله: (تلاق، تلفي، عرضت لي، لقيت منهن حسبي، دارت الرحى).



والشاعر في موضع آخر يستعمل إطباقًا مفهوميًا فيدخل المرأة في باب الاهتداء فيمنحها صفات الإنارة والاهتداء فهي كالمصباح ، والمصباح وظيفته الأساسية نفعية فلا يمتدح به للجمال ولا للإشراق ، فالإطباق المفهومي قائم على استعارة الدليل والاستنارة والوصول للرشد وهو بذلك يستعير محسوس لوصف أمر معنوي هو رجاحة عقل المرأة في ذلك الأمر .

المزيج المفهومي:

(المرأة + المصباح = ومضة الضياء+ الهداية)

يقول بشار بن برد [٤٤]:

فـي نـسـاءٍ إنْ أرَدْنَ ضـيـاءً   لـظـلامٍ جَـعَـلْـنَـهَـا مِـصبَـاحـا

فأضاءَتْ لَهُنَّ داجيـةَ الليـلِ   و جَلَّتْ عَمَّا تَجِنُّ الوِحاحَا

وكيف لا يصبو إلى غادةٍ   تكفيك في الظلماء مصباحا[٤٥]

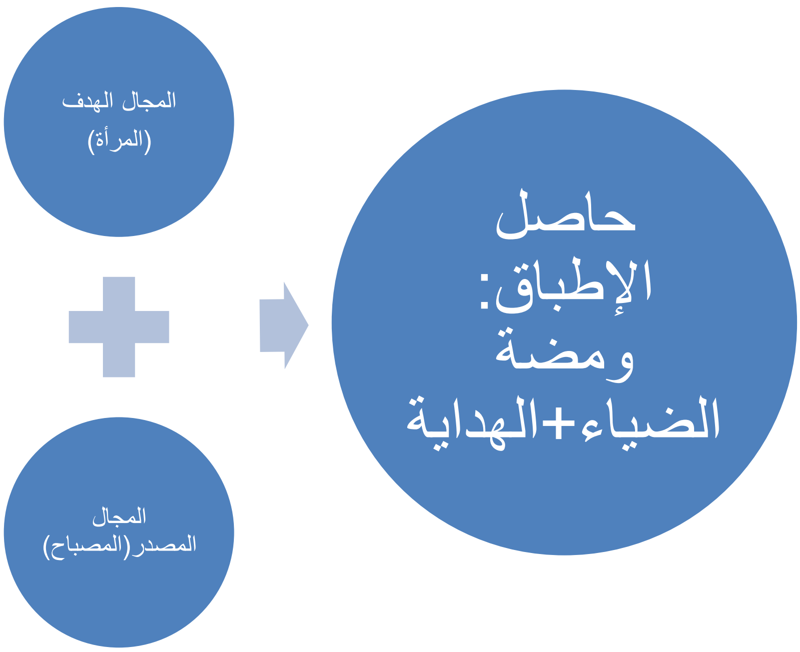
يتمم بشار مشروعة التخييلي الراصد لصورة المرأة في أزهى صورها الأنثوية من منظور عربي ، و يستمد للمجال الهدف (المرأة) من المجال المصدر (المصباح) ومضات النور و الإشراق و الإضاءة التي تجلو ظلمة الليل الحالك ، إن للصورة الشعرية وظيفة تعبيرية ، فهي مشحونة بالمشاعر والأحاسيس والدلالات، وهي صياغة فنية تمنح معاني الأنوثة التي يتلمسها الشاعر في المرأة – المثل –شكلًا حسيًا يمكّن حواس المتلقي من التفاعل معها تفاعلا إيجابيا عن طريق الصور المجازية المستقاة من الموجودات البيئية ، فالشاعر يمنح المرأة صفات المصباح (غادة تكفيك في الظلماء مصباح) وهو نسق مفهومي يكون صفة الهداية والرشد فالشاعر يُناسب بين وظيفة

---

[٤٤] -ديوان بشار بن برد ، ج ٢ ، ص ١٢٤ ، ١٥١.

[٤٥] - ديوان بشار بن برد، ج ، ص.

المصباح الأساسية النفعية وبين المعنى الإسقاطي المراد إذ جعل المرأة التي وصفها بالغادة تمنح الضوء في الظلام فهي تهدي إلى الطريق الأنسب في تلك الظلمة ، مؤلفا بذلك إطارا ذهنيا مشتركا متكامل العناصر إذ ينكشف المصباح بما يحمله من خطاطات الإضاءة و الهداية والرشد، ومكون معنى استعاري ناتج عن إسقاط ماهو متجذر في العرفان على ماهو ناشئ آن – قوليا وينشط مفهوم المصباح في العرفان ، ويبني تدريجيا مجالا جديدا في الذهن ؛ لينشأ عن ذلك تحول من الوضع الخطاطي إلى الوضع اللساني.



وفي نفس المساق نجد الشاعر يستند للون في استعارة جديدة ، وقد درج الشعراء على وصف أسنان المرأة بالبرد وكل ما يحمل صفة اللمعة والبياض ، فهي لؤلؤ مرة وبرد مرة وثلج حينًا ، فالإطباق المفهومي في أحد الأبيات المتممة للفقرة السابقة قائم على إطباق مفهومي أول وإطباق ثاني ، فقد جعل أسنانها كالثلج وأضاف لذلك بعدًا آخر إذ أن ريق الحبيبة يشارك ذلك الثلج

فكأنه خمرًا وتفاحًا ، الشاعر بذلك يستحضر صورة الخمر وقد امتزج بالثلج في وصف محسوس بمحسوس ، وغايته إثبات طيب الثغر والريق ، وكأني أشعر بهذه الصورة جديدة على هذا العصر ، فالبرد حاضر في ذلك المجتمع بعكس الثلج، وشاهد ذلك الإطباق في قول بشار بن برد :

سحَّارة العين لها صورةٌ جاد عليها الحسن سَحَّاحَا

كأنَّ ثلجًا بين أسنانها مُتشركًا راحًا وتُفاحًا[٤٦]

المزيج المفهومي :

(ثغر المرأة+ الثلج + الخمر + التفاح = ومضة البياض و طيب النكهة)

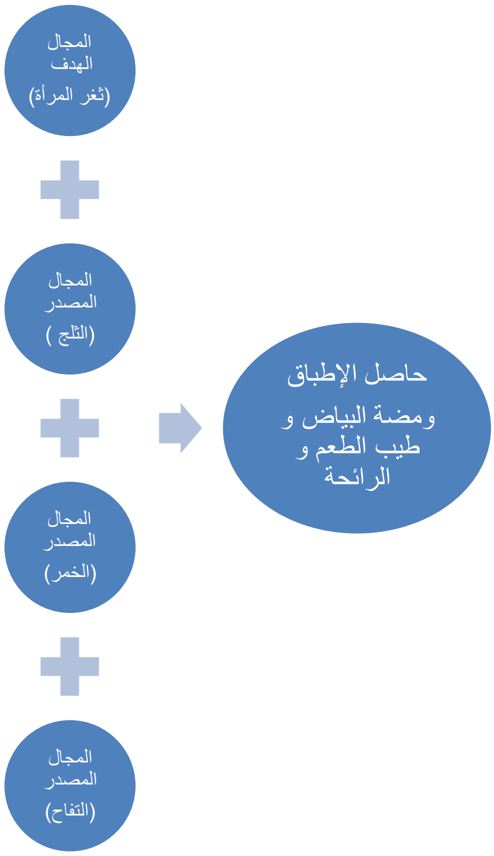
فالمجال الهدف هو ثغر المرأة ، و قد بات هدفاً لمصادر عدة تدعم حجج الشاعر وتؤكد مقصده فغدا هذا البيت لوحة جمالية تعاضدت فيها مصادر عدّة تبرز ألوان الجمال ، و تدعم مختلف الحواس : النظر ، و التذوق ، و الشم ، فأخذ من المجال المصدر (الثلج) ومضة البياض و اللمعان ، و من المجال المصدر (الخمر) ومضة النكهة الطيبة و إذهاب العقل ، و من المجال المصدر (التفاح) ومضة اللذة و الرائحة الزكيّة .

وغدا بهذا ثغر المرأة – من وجهة نظر بشار بن برد – ليس مجرد لفظ محدد المعنى، بل هو عبارة عن مستقر تلتقي فيه كثيرة من الدلالات المجازية ، و بتعبير آخر هو حيز يتواجد فيه أكثر من احتمال مجازي.

---

[٤٦] - ديوان بشار بن برد، ج ، ص.

في إطباق مفهومي يكشف توجه نشاطات الشاعر ومعارفه، إنه الخيال المجاني الذي قد يمنح أدواته لتجارب مفتعلة نابعة من محض خيال الشاعر ، صور تدعو المتلقي لتلمس جدوى الإبداع وضرورته للحياة ، و تغريه بخطوط سرابٍ حالم ، غير متكئ على سند حقيقي مؤكّد.



إن علاقة الشاعر بالمرأة لا تضيف شيئًا ذا ندرة فمجموعة الإطباقات التي اشتغل عليها الشاعر متواردة ومعروفة بين الشعراء ، فإطباق الوصال على الحبل وصف شائع ولكن تحويل الشوق لكائن

متجسد لا يستقر على حال فهو مرتعش وخائف ومحلق وهو كالطائر يبحث عن ملاذه ، وبالتالي الشوق وصاحبه كالطائر الذي يعبث به الفراغ ، هذه الإطباقات تشكلت في أبيات بشار بن برد.

المزيج المفهومي:

(المرأة + الحبل = ومضة الوصال والاتصال)

يقول بشار بن برد:

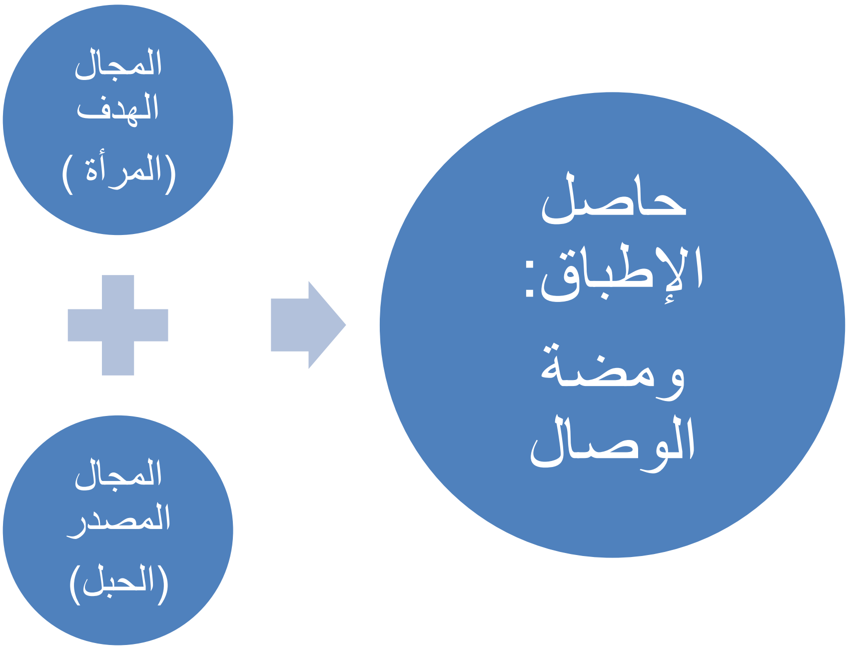
أدِرُّ لسعدى عن لبان مودتي صفاء وإن همّت لنا بجمود

وإنّي لوصال لأخلاق حبلها وماكنتُ وصّالا لغير جديد[47]

فالمجال الهدف هو المرأة وقد اختار الشاعر المجال المصدر (الحبل) لمحاولة تقريب الصورة التي أحسها الشاعر للمتلقي المبصر – ولكنه تعبير صادق عن إحساس الشاعر بالأشياء وتصوره إياها– ، فهو إذا أراد التصوير الواقعي لا ما يحس كان له من ذكائه ما يعتمد عليه في تركيب معلوماته في صورة بصرية تروع المبصرين وهو بذلك يشكل صورة نمطية مختلفة عن سالفيه، من خلال إسقاط معارف متجذرة في العرفان قائمة في الذهن على تجارب راسخة تحفظها الذاكرة فمن المعلوم أن الحبل يستخدم لربط أحد الأمرين بالآخر وقد أسقط الشاعر في هذه الاستعارة إسقاطا ذهني للتعبير عن عن ثبات الوصل بين المتحابين ، فأستعار للوصل شي محسوس هو الحبل في إسقاط استعاري متكامل العناصر ومتجذر في العرفان.

---

[47] - ديوان بشار بن برد، ج ، ص.



المزيج المفهومي :

(الشوق للمرأة + الطائر= التقلب وعدم الثبات)

واستخف الفؤاد شوقًا إلى قُر   بك حتى كأنني في الهواء[٤٨]

وفي موضع آخر :

أنت باعدته فأمسى من الشو   ق صريعًا كأنّه في الفضاء[٤٩]

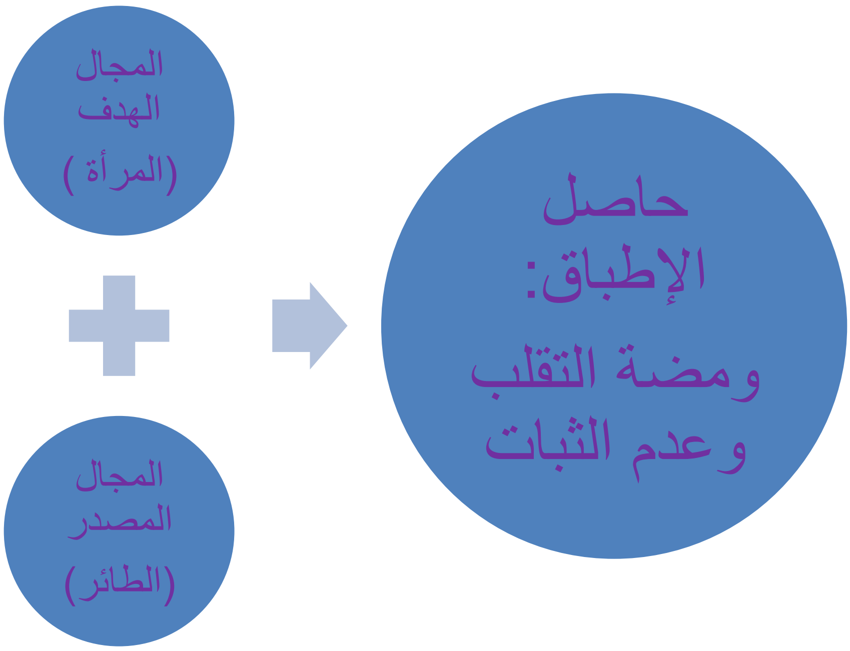
إن النسق المفهومي والإطباقين اللذين أراد الشاعر بهما تجسيد قلبه وما به من شوق على هيئة طائر يحلق مرة ويُصرع مرة ، في دلالة على استقطابه وصف حركي لهذا النبض وفي إشارة إلى تقلب الأحوال عند ورود تلك المشاعر الإنسانية.

---

[٤٨] - ديوان بشار بن برد، ج ، ص.

[٤٩] - ديوان بشار بن برد، ج ، ص.

وهذا النسق يكشف لنا المشروع التخييلي عند بشار في صورة استعارية مشحونة بالمشاعر والدلالات مصورا المجال الهدف (شوقه للمرأة) في أجمل صورة تعبيرية يمكن أن يتفاعل معها المتلقي في المجال المصدر (الطائر) وهي صياغة فنية تحمل أشد معاني الحب و الشوق التي لأجلها فقد الحبيب توازنه و أصبح بسبب حبها طائر في الهواء.



و لا تعني هذه الكثافة الاستعارية وتعدد مصادرها قبول نفسية بشار بالعشق وتبعاته من فقدان الاستقرار النفسي والذهني وإنّما هي مجبولة على الغضب والتعنيف والكبت ، وفي أقصى حالات غضبه من المرأة التي خلع عليها صفات الإنارة واللمعان يعود فيحولها وكل سبل وصلها ومشاعرها برداء العنكبوت ، وفي ذلك إلماحة للآية القرآنية التي وصف بها وهن وضعف بيت العنكبوت ،

فالشاعر يستنكر عبث المرأة به ، وكأنه يتندم على ما بذله تجاهها ، إذ لم يكن مثمرًا وكانت خلاصته أن تلك المرأة لم تصلح لوداد الكريم ، ذلك الإطباق يظهر في :

المزيج المفهومي :

(الوداد + حلّة العنكبوت = ومضة الوهن)

يقول بشار بن برد:

من يُرجيك بـــعد بيع مُحـــبّ كان يهوي بجهدهما هويت

لم تكـوني لِتَصلُـحي لـودادٍ لكريمٍ كحُـلَّـة العـنـكبـوتِ[٥٠]

يعلو صوت الشاعر المُحبط في هذا البيت ، فيأتي الإطباق الاستعاري في هذه الصورة الجزئية لخلق علاقات التفاعل بين الكائن والإحساس الذي يستحيل على النظر ، في سياق تبادل المظاهر والخصوصيات ، فالوداد المزعوم من هذه المرأة يتلبس صورة نسج العنكبوت ، ويترتب عن ذلك تعميق النفس الدرامي، وانصهار المجال الهدف (مشاعر الحب و المودة) في المجال المصدر (حلّة العنكبوت) .

فيقتص لنفسه من تلك (المرأة) المجال الهدف التي لم تقدر مشاعر حبه ومودته بالمجال المصدر (حلة العنكبوت) فهو يصور الفكرة نفسها أكثر من تصوير الواقع بعينه ، وهو تصوير ذهني يستلزم من القارئ خبرة بماهية بيت العنكبوت لاستيعاب هذا الإسقاط وتمثله ، وهو بذلك يسجل الواقع تسجيلاً حسياً حياً كي يعبر بها عن إحساس معنوي غير مرئي ، مما يسجل خصوصية نمطية لبشار

[٥٠]-ديوان بشار بن برد ، ج ٢ ، ص ٢.

والتي قد تكون عائقاً أمام إحاطة القارئ خارج النظام العرفاني بأبعاد الصورة ؛ لافتقاده تلك الصورة المباشرة التي استند عليها الشاعر في تصويره.

فهذه الحلّة التي لها ما لها من دلالات الوهن و الضعف و سرعة العطب في الوعي العربي ، قال تعالى : ﴿مثل الذين اتّخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتًا و إن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون[٥١]﴾ ، و قد قال الفرزدق معبّرًا عن ذات المعنى[٥٢]:

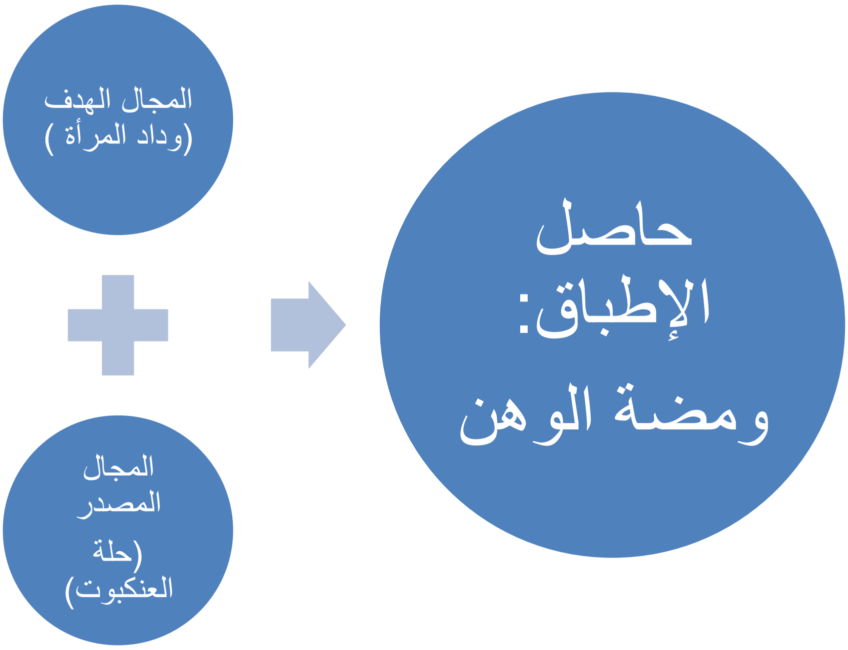
ضَرَبَتْ عليك العنكبوتُ ينسجها   و قضى عليكَ به الكتاب المنزل

فغدا التعبير بنسج العنكبوت معادلًا موضوعيًا لكلّ ما هو ضعيف ؛ لأن أوهن البيوت بيته ، و شبكته التي ينسجها لا تحميه من الاغتيال ، و قد أخذ الشاعر هذه الصورة الماديّة الحسيّة ؛ كي يعبر بها عن إحساس معنوي غير مرئي ، فكانت المقاربة المجازية معبّرة بدقة متناهية عما يختلج في ذات الشاعر الذي أحبطه وداد المحبوبة .

---

[٥١]-العنكبوت : ٤١.

[٥٢]-ديوان الفرزدق ،قدم له و شرحه : مجيد طراد ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط : ٢ ، ١٩٩٤هـ ، ج ٢ ، ص ٢٠٩ ، بيت ٧ .



وقد درج الشعراء العرب على وصف المرأة بالحسن فهي كالشمس ولها أسنان كالبرد وعطرها كالأقحوان والأزهار ، وهم بذلك يختارون محسوسًا لوصف محسوس لأمر جامع بينهما ، والوصل حبل يمتد بين طرفين ، ولعل الجديد عند بشار تشخيص الحب كـ الرحى الذي يطحن مابين قطعتيه ، وبعد ذلك كله كأن الود بين الطرفين صار ضعيفًا وكأن كل سبل الوصول الحبيبة التي كانت شمسًا ومصباحًا وبردًا أوهن من نسج العنكبوت .

و استعارات المرأة في أبيات بشار يمكن إدراجها في استعارة الوصل ثم في استعارة وصفها الحسي كمصباح ، أو كشمس أو استعارة بياض الثلج ، أو استعارة الغزال ومن أمزجة الاستعارة أيضًا الحديث عن الشوق واستعارة الطائر ليدل عليه ، ويستعير بعد الشوق استعارة هجر الحبيب إذ يتحول الحب لرحى متحركة ، ثم يعلن بشار تمرده ويُظهر نزقه وكراهيته للأنثى حين يعبر في استعارة العنكبوت عن وهن ودادها .

و يمكن أن نجري رسمًا توضيحيًا لاستعارات بشار ، في عدد من الأبيات المختارة :

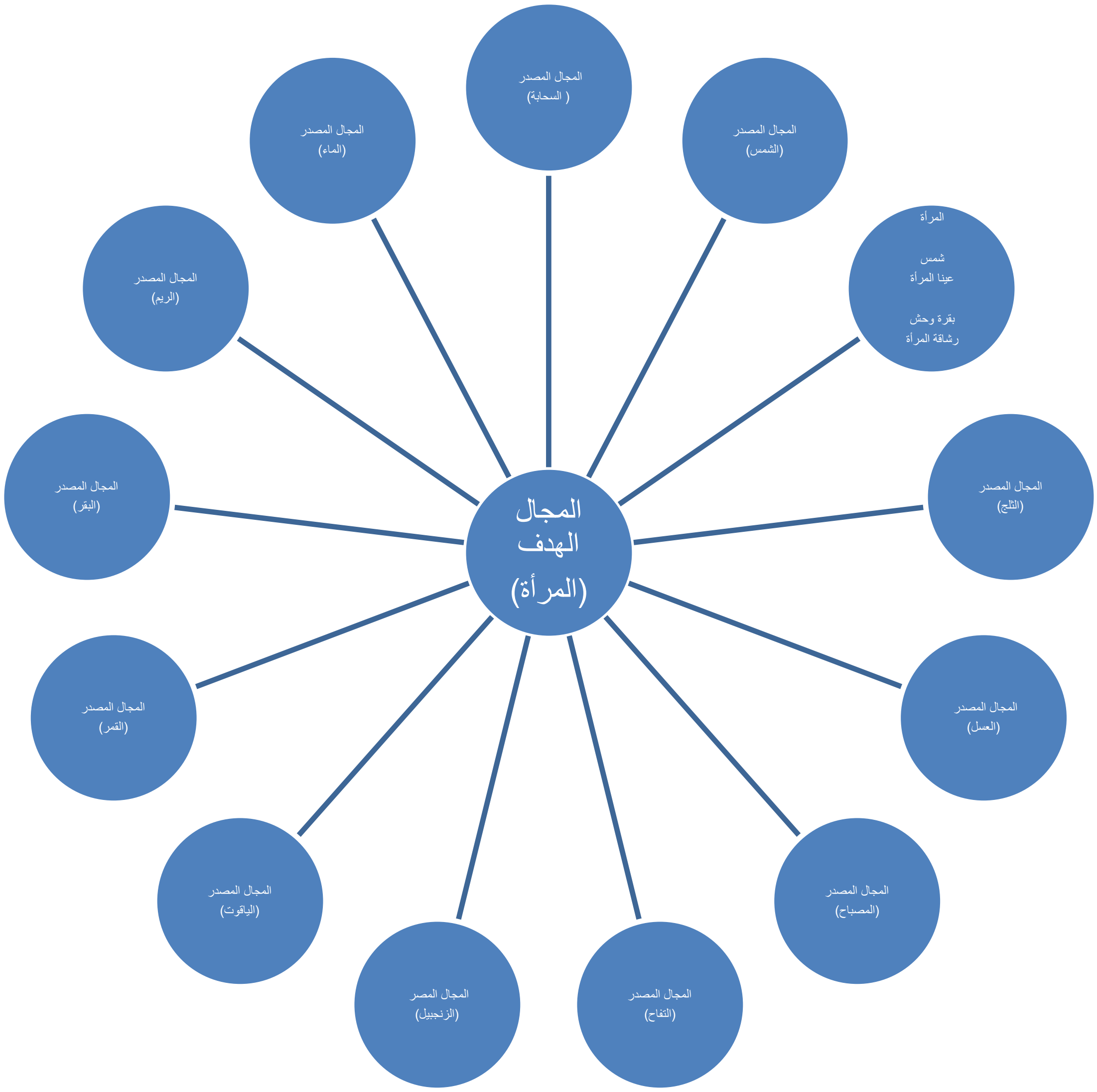
وفيما يلي شبكة الإسقاط الاستعاري:

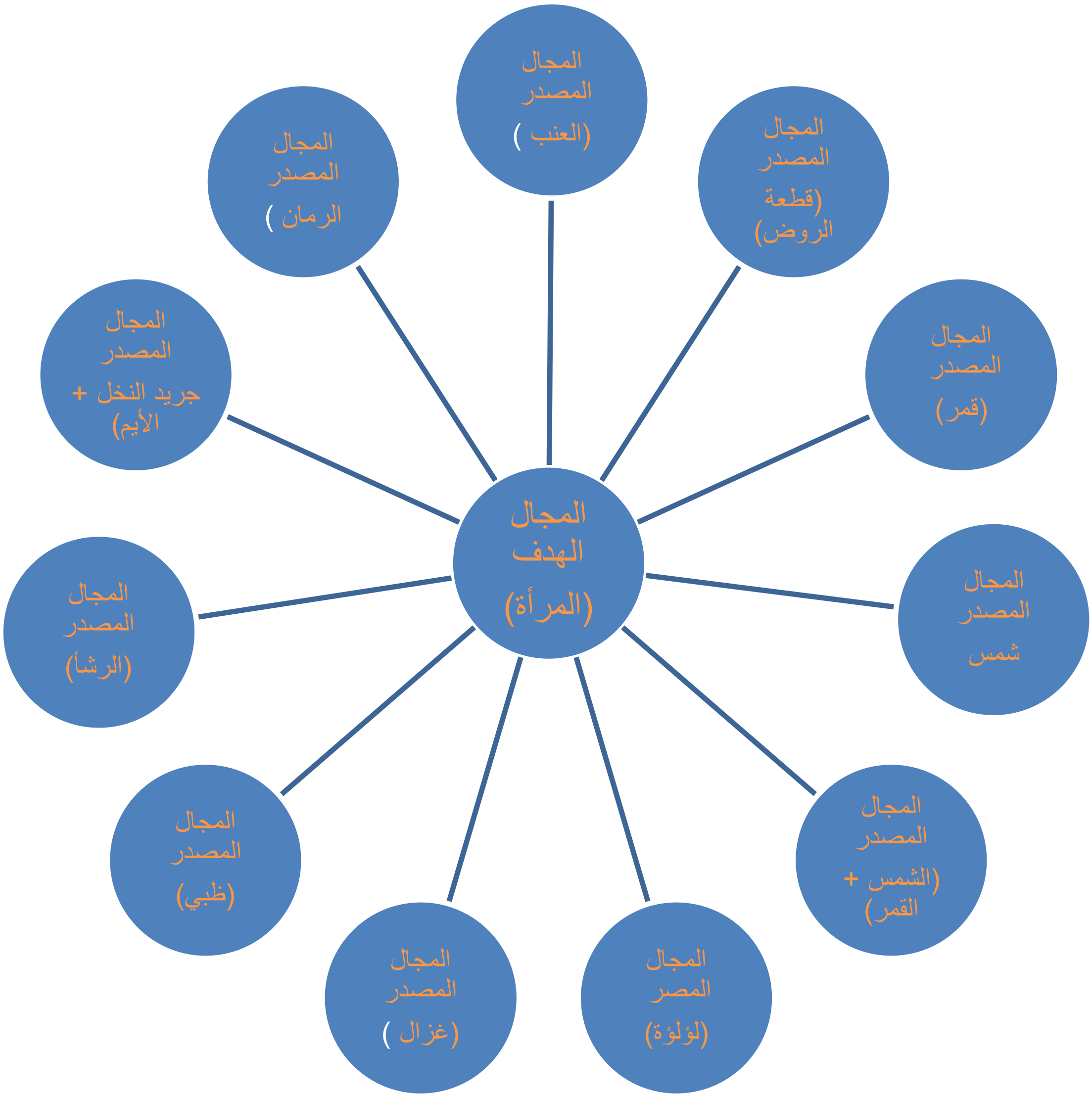
معارف عامّة شاملة من المجال المصدر	معارف عامّة شاملة من المجال الهدف	حاصل الإطباق
المرأة	سحابة	ومضة التهادي
المرأة	شمس	ومضة الضياء
عينا المرأة	بقرة وحش	ومضة اتساع العين
رشاقة المرأة	ريم	ومضة رشاقة القدّ
رضاب المرأة	شهد	ومضة حلاوة الطّعم
رضاب المرأة	ماء فرات	ومضة حلاوة الطّعم
المرأة	بدر – قمر	ومضة الاستدارة و الضياء و بعد المنال
ريق المرأة	الخمر – الشهد الزنجبيل	ومضة طيب الطعم
المرأة	الياقوت	ومضة البريق – الاحمرار – النفاسة
المرأة	المصباح	ومضة الضياء
ثغر المرأة	الثلج – الخمر – التفاح	ومضة البياض و طيب النكهة
الشاعر (الوداد)	العنكبوت	• ومضة الوهن
الشاعر	هبنقة – المخمور	• ومضة ذهاب العقل
الفتاة	لؤلؤة	ومضة النفاسة وغلاء الثمن

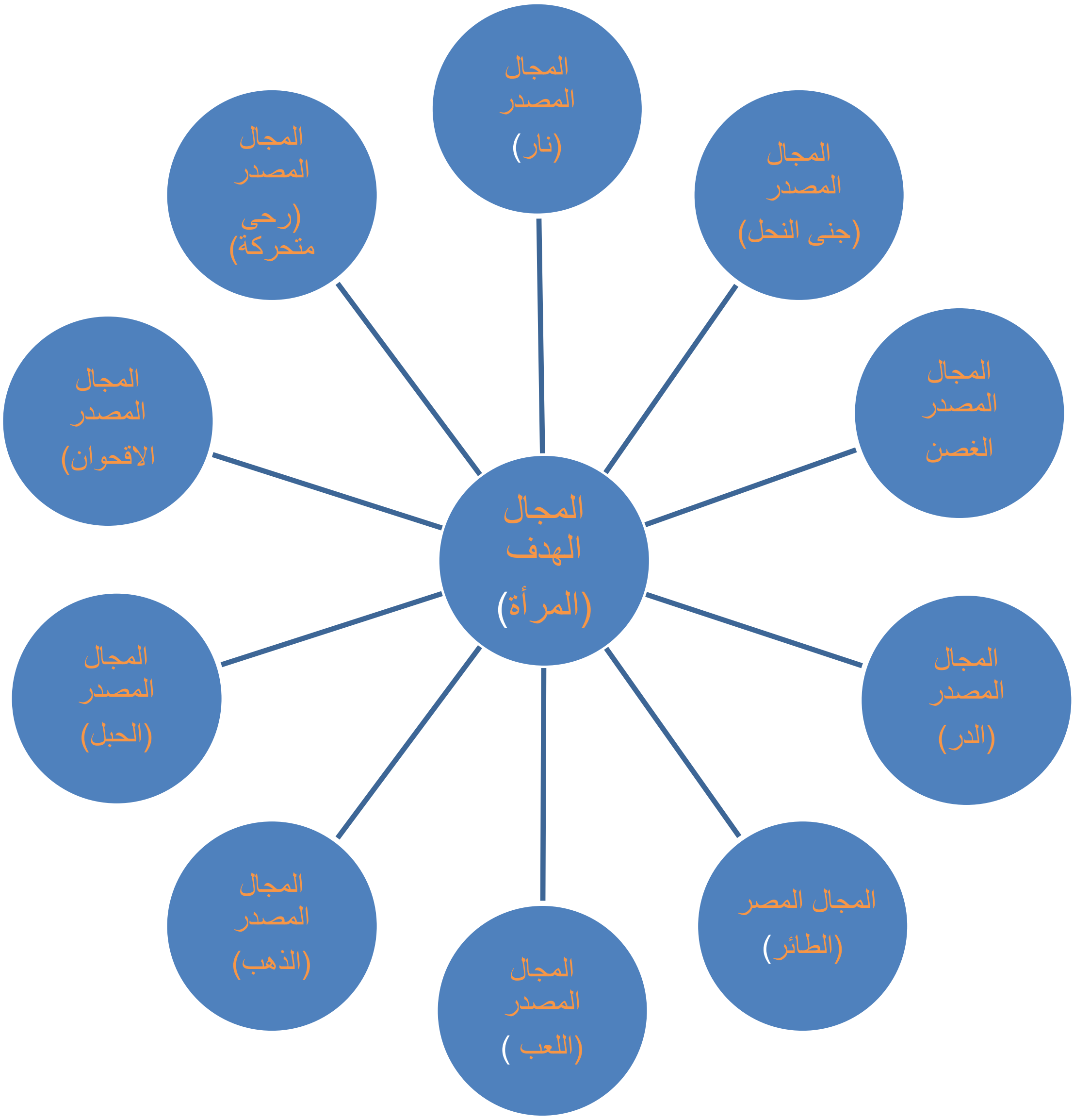
المرأة	قمر	ومضة الحركة وانتظام الزيارة ، الانجذاب ، الاكتمال
المرأة	شمس	ومضة الحسن والإشراق
المرأة	الشمس + القمر	ومضة تبدي الجمال رغم الاحتجاب
المرأة	غزال	ومضة الفتك والاعتداء والتعدي
المرأة	غزال	ومضة الحسن و الجمال وبهاء الطلة
المرأة	ظبي	ومضة خفة الحركة ورشاقة الجسد
الفتاة	الرشأ	القوة وحداثة السن ، الرشاقة والخفة
المرأة	جريد النخل الأيم	ومضة الاستقامة والدقة وسرعة الحركة ، والليونة
ثدي المرأة	الرمان	ومضة الاستدارة والامتلاء والاستواء
– أثداء المرأة – جدائلها – حديثها.	– الرمان – العنب – قطعة الروض	– ومضةالاستدارة ، الاستواء،الامتلاء. – اللون والامتلاء. – النتاغم والجمال ومحبة النفس وراحتها لتنوعه
المرأة	نار	ومضة الاشتعال
الشعور – الهاجس	شبيب النار	ومضة النشاط و الهيجان

المرأة	لؤلؤ	ومضة النفاسة
الوفاء بالوعد	جنى النحل	حلاوة الطعم
المرأة	الغصن	ومضة الدقة والليونة والنعومة و الرشاقة
المرأة	الدر	ومضة الرشاقة والطول + اللمعان والبياض
المرأة	البدر+ الشمس	ومضة الإشراق والضياء وتمام الحسن
قلب المحب المكسور	الطائر	ومضة تقلب الأحوال وعدم الثبات)
وجه المرأة	البدر	ومضة الاستدارة وتمام الحسن
الممدوح +الشمس	الشمس	ومضة العلو+ الضياء والإشراق
المرأة	الياقوت	ومضة النفاسة
هوى المرأة	اللعب	ومضة التسلية والأنس
شوق الحبيب	الطائر	ومضة الاستمرار والزيادة
عشق المرأة	النار	ومضة الاشتعال
المرأة	الشمس +الياقوت +الذهب	ومضة الإشراق والضياء و النفاسة
المرأة	الشمس	ومضة البهاء والضوء والغموض
المرأة	المصباح	ومضة الضياء+ الهداية
ثغر المرأة	الثلج + الخمر + التفاح	ومضة البياض و طيب النكهة
المرأة	الحبل	ومضة الوصال والاتصال

وفيما يلي رسم يوضح مكونات البيئة التي تعاضدت في تشكيل الصورة المجازية للمرأة .




المجال الهدف (المرأة)
المجال المصدر (العنب)
المجال المصدر (قطعة الروض)
المجال المصدر (قمر)
المجال المصدر شمس
المجال المصدر (الشمس + القمر)
المجال المصر (لؤلؤة)
المجال المصدر (غزال)
المجال المصدر (ظبي)
المجال المصدر (الرشأ)
المجال المصدر جريد النخل + الأيم)
المجال المصدر (الرمان)


المجال الهدف (المرأة)
المجال المصدر (نار)
المجال المصدر (جنى النحل)
المجال المصدر الغصن
المجال المصدر (الدر)
المجال المصر (الطائر)
المجال المصدر (اللعب)
المجال المصدر (الذهب)
المجال المصدر (الحبل)
المجال المصدر (الاقحوان)
المجال المصدر (رحى متحركة)

وأخيراً نقول: إن المرأة عند بشّار تحتل جزءاً رئيساً من مخيلته الشعريّة، فقد حرص بشّار على الصورة البصريّة، وأدّاها كما لو كانت أمامه، فهو يُنكر علينا عاهته ويستعلي عليها في كثير من الأحيان، لذا لجأ إلى الرؤية يباري فيها المبصرين بل إنّه يتحداهم بصوره.

ومن خلال إمعان النظر في دواوينه ندرك أنه لم يكن أعمىً، فهو رأى بقلبه وسمعه ما لم يره بعينه رؤيةً محسوسةً، فهو يدقّق كثيراً في تصويره إيّاها، وقد ركّز بشكل خاص على مزاياها الماديّة، وكأن بشّار رسم صورةً للمرأة التي هواها وأحبّها، وأكثر الكلام عنها، فكانت هيئتها ماثلةً أمام عينيْه، وقد أبدع في رسم هذه اللوحة الجميلة في ذهنه بثقافة واسعة، وموهبة رائعة، وبصيرة ليس لها مثيل.

المحور الثاني

استعارات المرأة في شعر

(أبي نواس)

إن أبي نوّاس في استعاراته التي استعملها لوصف المرأة ، لم يخرج عمّا اعتاده العرب ، فجسد المرأة غصن بان وهيف وعينيها عيني غزال ، وهي كالبدر والقمر ، فالأوصاف المحسوسة مأخوذة من هذه البيئة البدوية والتي لديها منتج حيواني رقيق وسريع الخطى (وهو الغزال) والبيئة قليلة الأمطار لكنها موطن رحلات وأسفار وبالتالي فقد عرفت تجارة اللؤلؤ والدر وتميزا بالندرة ، وليس أحق بذلك الوصف سوى المرأة ، والمرأة قمر وشمس وبدر وإن تمثلنا حقيقة تلك الكواكب لوجدناها كواكب غير قابلة للعيش ولا يوجد بها مكونات طبيعية تسمح للجنس البشري بالعيش على سطحها ، لكنها تحمل صفات الإشراق و اللمعان ، و إن كان قد قال في هذا بشار:

بانوا بخود كأن رؤيتها بدرٌ بدا و الظلام مُرتهج[٥٣]

فالنسق المفهومي عند بشار (الإشراق والاستنارة والضياء) كما سبق توضيح هذه الاستعارة في بداية الدراسة القائمة ، بينما نجد النسق المفهومي عند أبي نوّاس التيه والملاحة والعلو والتمام .

المزيج المفهومي:

(المرأة + البدر+ السفينة = ومضة الملاحة والتيه والعلو والتمام)

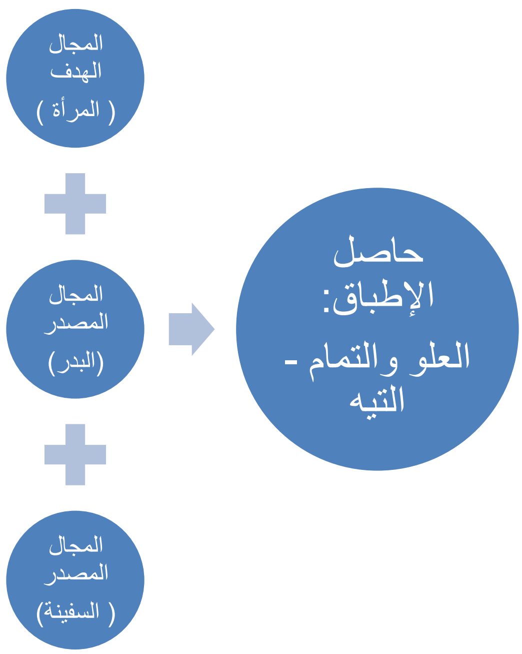
في قول أبي نواس:

---

[٥٣] - ديوان بشار بن برد، ج ، ص.

هو البدرِ إلا أن فيه ملاحة ... بتفتير لحظ ليس للشمس ولا للبدر

اتخذ أبو نواس من خمره مشجباً يعلق عليه صوراً مختلفة من صراعات عالمه، فلم يكتف أبو نواس في موقفه الخمري بمجرد الإشارات الغزلية التي راح يقحمها على القصيدة كما نجده في المجال المصدر (البدر) من منطلق التصوير و التشخيص، أو مجرد عرض المواقف وكشف الانفعالات، كما أنه حرص كثيراً على إظهار الأبعاد المكانية التي يتخذ منها مسرحاً لعلاقته بصاحبة الحانة المجال الهدف (المرأة) فكأنه راح يرسم صورة مضطربة لما يعتمل في أعماقه من جراء هذه المحبوبة التي تشبه البدر في تمامه وعلوه وصعوبة الظفر به مخترقاً الحدود المرئية ليبلغ عمق الأشياء مصورا ما تحدثه هذه المحبوبة من أثر يشابه أثر الملاحة (التيه) فهو تائهاً بحبها ، وإن كان غريباً ما قرره في هذه الصورة الاستعارية إلا أنه يبدي جانباً من فلسفته الشعرية التي مكنته منها تقنية لغوية تضطلع بوظيفة إنشاء علاقات جديدة بين الأشياء المتباعدة ويكشفها لنا النظام العرفاني.



و عند عقد مقارنة سريعة بين الشاعرين سنجد اختلافًا واضحًا بين النسج الاستعاري لأبي نوّاس والنسج الاستعاري عند بشار، فالشاعرين اتفقا في نقل دلالة المصباح والإشراق في البدر والدرر لكن الوصف عند أبي نوّاس أكثر إشراقًا وسيتضح ذلك عند تحليل بعض الاستعارات فيظهر استعارة المحسوس للمحسوس، كما في استعارات المرأة في حين يختار تركيب استعاري قائم على نقل الصفة من المحسوس لآخر معنوي له ارتباط وثيق بالمرأة ، فالعشق حيز يجمع شخصين وهو حالة قصوى من المشاعر المعنوية وألحقه الشعراء بالنار ، فالإطباق المفهومي لهذا النسق على النحو الآتي :

المزيج المفهومي :

(الهوى + اللهب = ومضة الشدة و التأجج

فعفوتُ عنه و في الفؤادِ من الهوى كتلهبِ النيرانِ في الحلفاءِ[٥٤]

وبرقُ العشقِ أصبح في جبيني يبينُ كأنهُ نارٌ تلوحُ[٥٥]

يبدو أن الهوى لم يكن شغل أبي نواس الشاغل ، يبدو لنا ذلك جليًا من خلال صوره المستقاة من القرب و الرصيد المستهلك من غيره ، فلم يكلف الشاعر نفسه بالابتكار أو الإبداع في استعاراته للهوى و العشق ، فهل لخيبته في حبه القديم دور في ذلك؟؟

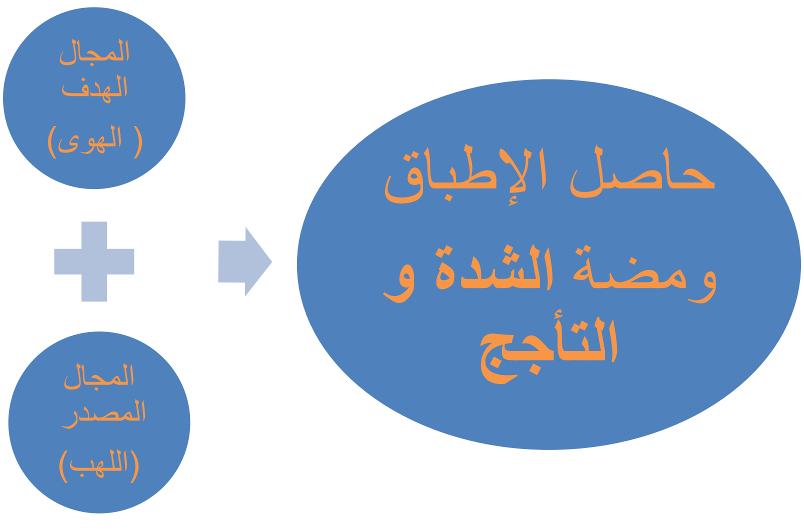
لقد مزج أبو نواس في هذا البيت مزيجًا مفهوميًا بين الهوى و اللهب ، و الفضاء الجامع هو الشدة و التأجج . و الفضاء المدخل الأول هو حرارة اللهب . و الفضاء المدخل الثاني هو الهوى ،

---

٥٤ - ديوان أبي نواس .
٥٥ - السابق.

و الفضاء المزجي هو حرارة الهوى و لهيب الحب، و يبدأ المزج بعملية تركيب تتمثل في إسقاط مضامين في كلا الفضاءين المدخلين إسقاطًا رأسيًا في الفضاء المزيج ،فيتحد الهوى و اللهب، ثم يُحدِث الشاعر عملية إكمال تتجلى في إكساء النموذج التصوري الحادث في الفضاء المزيج بالتركيب بلبوس من المعارف العامة المحفوظة في الذاكرة طويلة المدى. و يقيم تصورات ليس مأتاها الإسقاط المفهومي المباشر . و إنما تنشأ معانٍ بالإسقاط الانتقائي العابر للفضاءات . و هنا ينصهر الهوى في النار ، و بفعل الانصهار يصير الهوى لهبًا .

غير أن المتكلم في الوضعية آن– قولية و بحسب حال المخاطب ووضعية التخاطب يمزج نسقين متباعدين ليؤول أمرهما إلى فضاء ثالث مزيج بينهما ، و ما يصحب ذلك من تخيل الهوى الذي هو في أصل الأشياء و أحوالها ووضعها الطبيعي سارًّا سعيدًا يجلب الحبور و السعادة ، فيكتسب الهوى من وضعية التفاعل خصائص حادثة نشأت معانيها الجديدة بفعل المزج في فضاء مزجي تفاعلي تذوب فيه مضامين من الفضاءين المدخلين في فضاء مشترك. و يبلور الشاعر ما ركَّبه و كساه بآلية الإكمال، و بالمزيج يُنشئ معنى جديدًا نتخيل فيه الهوى في صورة اللهب.



ومن الاستعارات التي يلامس فيها النسق المفهومي نوعا من التواصل البشري (كالعشق =نار) ، وصف محاسن المرأة وطيب أخلاقها بالعسل ، يقول الشاعر :

المزيج المفهومي:

(محاسن وجمال المرأة + العسل = ومضة اللذاذة والحلاوة)

يقول الشاعر :

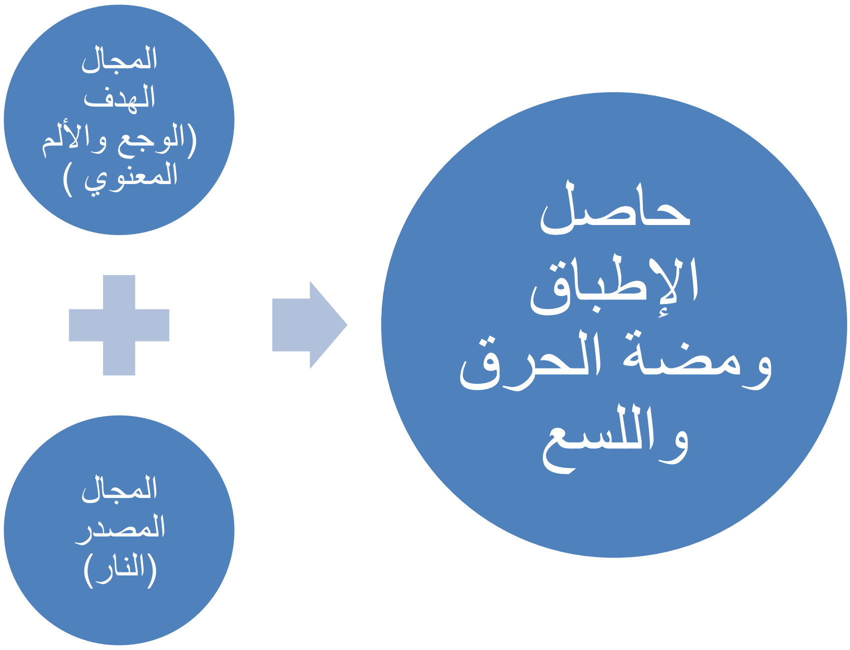
إني وذكري من حسنِ محاسنها مثلُ الذي قال: ما أحلاكَ يا عسلُ[٥٦]

و للحسن و الجمال في شعر أبي نواس طعم جميل لذيذ يجد الشاعر حلاوته في قلبه كما يجد المرء حلاوة (العسل) في لسانه ، و الفضاء الأول : حسن الأخلاق بما فيها من عفة ، كرم ، لطف ، تواضع ، شجاعة، صبر ، تقوى وغير ذلك، و الفضاء الثاني :العسل ، أما الفضاء المزجي فهو حلاوة الحسن و لذته، مستخدمًا أسلوب النداء: يا عسل ، ليجعل العسل شخصًا يُنادى و يسمع و يتوقع منه أن يرد النداء، فقد أراد الشاعر وصف الغير محسوس وتجسيد ما يضيفه على تعامل الإنسان وتواصله ، فهو سهل الطبع ورقيقه ولينه ، فالعسل فيه حلاوة وشفاء ، وكذلك المكارم تعبر عن نفس رقيقة ليس للحقد والضغينة محلٌ بها ، كما أن استحضار العسل يوحي بنقيضه العلقم أو أداة النحل (الإبر) لكنه خص المحاسن بالعسل وأدخلها في حيز تلك الحلاوة ليس لمذاقها وإنما للسهولة والسلاسة التي تحيط بالمحبوبة .

[٥٦] - ديوان أبي نواس.

و إن كان في ظاهر مجالي المصدر والهدف لا يوجد تناسبات بين المحاسن و العسل في أصل الأشياء في الكون و في خصائص الكيانات، إلا إن الشاعر في الفضاء المزجي قام بعملية تركيب تتمثل في إسقاط مضامين من كلا الفضاءين المدخلين إسقاطًا رأسيًا في الفضاء المزيج ، فيتحد الحسن و العسل و الحلاوة، ثم يحدث الشاعر عملية إكمال تتجلى في إكساء النموذج التصوري الحادث في الفضاء المزجي بالتركيب بلبوس من المعارف العامة المحفوظة في الذاكرة طويلة المدى، و يقيم تصورات ليس مأتاها الإسقاط المفهومي المباشر، و إنما تنشأ معانٍ بالإسقاط الانتقائي العابر للفضاءات ، فينصهر الحسن في العسل، غير أن المتكلم في الوضعية آن – قولية و بحسب حال المخاطب و وضعية التخاطب يمزج نسقين متباعدين ليؤول أمرهما إلى فضاء ثالث مزيج بينهما. و يبلور الشاعر ما ركبه و ما كساه تصوريًّا بآلية الإكمال و بالمزيج يُنشئ معنًى جديدًا نتخيل فيه الحسن و الجمال في صورة العسل و شروطها و اقتضاءاتها.

أرسى الفضاء المزجي من خلال التطابق بين العناصر المتباينة تصوراً إدراكياً دماغياً وفرصة لإقامة نشاط في الخلايا العصبية المركزية في الدماغ، فمتى أحس – سين من الناس– بالوجع والألم في جسده أو فؤاده أو خاطره شعر بالحرق واللسع الذي يشبه حرق ولسع النار الحقيقة ، وبهذا أنشى لنا الفضاء المزجي علاقة فعلية ذهنية فيزيائية بين (الوجع والألم) و النار .



والأسنان التي قد وصفها بشار بالثلج حيث جعل الفم وعاء خمر ، هي عند أبي نوّاس نوع من الجواهر الثمينة ، والنسق المفهومي عند الشاعرين (اللمعان) غير أن أبي نوّاس يزيد عليه في معنى الندرة و التميز .

المزيج المفهومي:

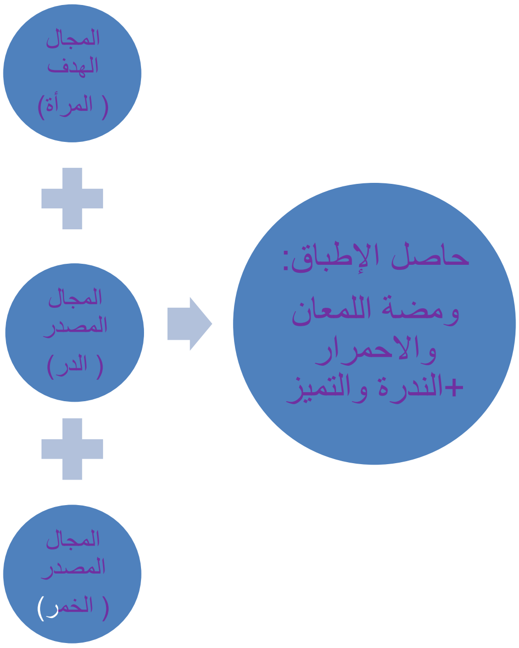
(ثغر المرأة + الخمر+ الدر= ومضة اللمعان والاحمرار وجمال المظهر والندرة والتميز)

يقول في ذلك أبي نواس :

ويضحكُ عن ثغرٍ مليح كأنّه　　　حباب عُقار أو نقي من الدر

تعاضدت في هذه اللوحة الجمالية مصادر عدة تبرز جمال المجال الهدف (ثغر المرأة) ، وتدعم مختلف الحواس: النظر ، والتذوق ، والشم ، فأخذ من المجال المصدر(الدر) اللمعان والندرة والتميز، ومن المجال المصدر (الخمر) –حباب عًقار_ وهي الفقعات التي تظهر على سطح الخمرة ومضة جمال

المظهر وإذهاب العقل والنكهة الطيبة و احمرار اللون ، وعلى هذا أصبح ثغر المرأة من وجهة نظر أبي نواس مستقر تلتقي فيه كثير من الدلالات المجازية، مكوناً إطاراً ذهنياً يستمد أدواته من تجارب مفتعلة نابعة من محض خيال الشاعر عبر عنها من خلال ذخيرته اللغوية وكشفها لنا النظام العرفاني.



وحديث الاستعارات عند أبي نوّاس أكثر انسجامًا وتلاؤمًا غير أنه يضيف بعدًا نفسيًا جديدًا لعلاقة المرأة بالرجل في تصويره لها بالفريسة وللرجل بالأسد بينما انقلبت الموازيين وصارت هي المهيأة لفرط دلاها ومكرها على اصطياد الأسد ، وفي البدء فقد اختار فضاء مدخلًا ثانيًا هو الظبي ، الغزال ، الرشا، الشادن، فقصد سرعتها مرةً ، وقرنها بكأس الخمر مرة ، واحتفل بغنجها ودقة خصرها مرة ، جاء ذلك على التوالي في قوله :

إذا كنت لا أنفك من أريحية   إلى رشإ يسعى بكاس عُقار[57]

أصداغهن معقربا (م)   تٌ والشوارب من عبير

[57] - ديوان أبي نواس.

مثل الظباء سمت إلى روض صوادر من غدير[٥٨]

سقى الله ظبيًا مُبدي الغنج في الخطر

يميس كغصن البان من رقة الخصر[٥٩]

ولقد عجبتُ من الضعيفة إذ بدت تثني أسامة فاثنى وانقادا[٦٠]

أسدٌ تصيده غزال شادن

ما اصطاد قبلك شادن آسادا[٦١]

إن هذه الاستعارة تقدم نسق مفهومي يجمع بين صفة جمال الغزال في موقف متجدد يعبر عن شجاعة الغزال وتبادل الأدوار .

المزيج المفهومي:

(المرأة +الغزال + الرشا+ الظبي+ الشادن= ومضة اكتمال الجمال والسرعة)

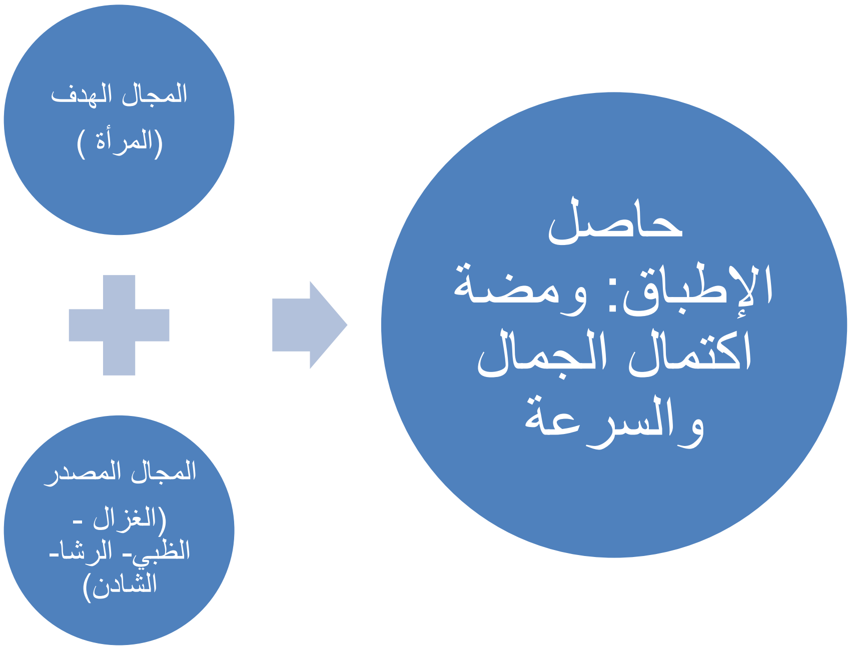
في هذه الاستعارة أظهر لنا الشاعر جانباً من رؤيته الخاصة ، فجعل المجال الهدف (المرأة) طرفاً خفياً في البنية الاستعارية ، مع أن هذا الاختفاء يشكل غياباً لفظياً، وليس غياباً حضورياً. فالمرأة حاضرة حضوراً تقديرياً؛ في البنية الاستعارية هنا، وهذا يقودنا إلى تصور أن المرأة منتقلة من عالمها الإنساني ومغيبة عنه تماماً بدلالة غياب الدلالات التي ترتبط بها في بنية هذا الشكل الاستعاري، و منتقلة إلى عالم جديد أو فضاء جديد تكشفه عناصر المجال المصدر المتشابهة

[٥٨] - ديوان أبي نواس
[٥٩] - السابق
[٦٠] - السابق
[٦١] - السابق

والمتقاربة في أرض الواقع (الظبي الغزال والرشا والشادن) وقد مزج بين الفضاءين من خلال الإسقاط الاستعاري الذي يكشف رغبة الشاعر من رسم صورة جميلة لتلك المحبوبة وتأكيدها من خلال إكساء النموذج التصوري الحادث في الفضاء المزجي بلبوس من المعارف المحفوظة في الذاكرة طويلة المدى والتي تتشارك فيها المرأة الحسناء مع (الغزال والظبي و الشادن والرشا)كالخفة والسرعة والرشاقة وجمال الشكل من ناحية العينين واتساعها ، وطول العنق ، ودقة القوام .

و قد يبدو للوهلة الأولى أن مثل هذا التشكيل البنائي لا يثير انتباه المتلقي؛ لأن التراث الشعري العربي والثقافة العربية يزخران بتكوينات تصويرية مشابهة لهذه البنية الاستعارية، غير أن هذا الإسقاط الاستعاري يحمل خصوصية داخل النص الشعري؛ إذ إن التحولات الموضوعية في بنية الاستعارة بتشبيه المرأة (العالم الإنساني) هنا ، با(العالم الحيواني) لا تطلب الدلالة الجمالية المألوفة لمثل هذا التكوين الاستعاري ،بل تطمح إلى تأكيد سمو العلاقة التفاعلية بين المرأة وهذه العناصر الحيوانية والتي نشأت عن طريق التشابه بين النقطة المرجعية العرفانية الأساسية (الغزال) والعناصر الأخرى (الظبي ، الرشا ، الشادن) و التي ترجع رجوع الفرع إلى الأصل ، وإن كانت هناك فروق جزئية .

كما تطمح كذلك إلى إضفاء معنى جديداً تكتسي فيه هذا المرأة الجميلة صفة الشجاعة و الإقدام، ويكشفه الفضاء المزجي في اتصال شديد التفاعل بين الفضاءين المدخلين للتعبير عن فضاءات ذهنية تنظمها عمليات تحويل وتكثيف في آن معا .



- **المزيج المفهومي :**

(المرأة + ظبي+ بدر = ومضة الجمال ، الإضاءة ، والاستدارة)

يقول أبو نواس:

وصيدنا ظباءُ كأنها المصباحُ[٦٢]

إذا أقبلَ قالَ النا س ظبيٌ ريعَ وَسْنَانُ[٦٣]

ويقول:

تتيهُ علينا إذ رزقتَ ملاحةً و ظرفًا فمهلاً بعضَ تيهك يا بدر! [٦٤].

---

[٦٢] - ديوان بشار بن برد، ج، ص: ، بيت.

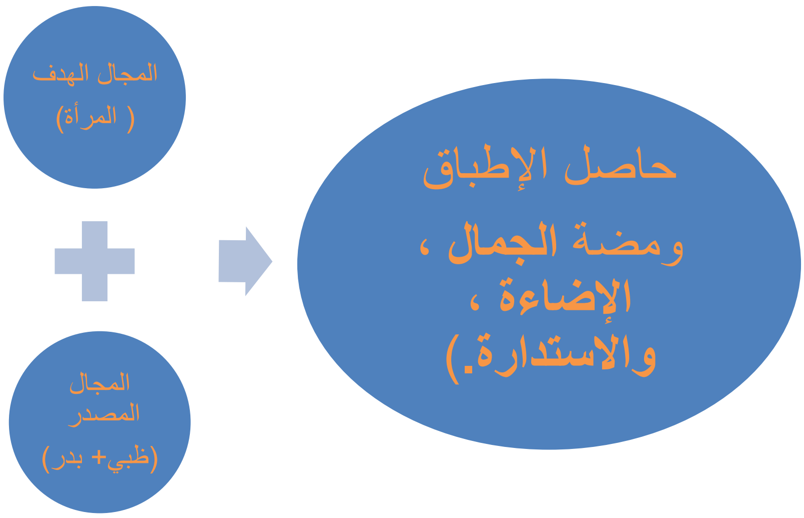
[٦٣] - ديوان بشار بن برد، ج، ص: ، بيت.

[٦٤] - ديوان بشار بن برد، ج، ص: ، بيت.

المرأة عنصر من العناصر المستبعدة قسرًا في منظومة أبي نواس، مع لمِمٍ لنظمٍ نسوي لا يرقى إلى الخمريات، ولا يتقارن مع العرائش و عرائس الكاسات.ربما يكون يتمه ، وبيت أمه المفتوح على مصراعيه لطلاّب اللّذة ، وربما تكون (جنان) التي أحبها ولم تبادله حبه قد أديا إلى مفاضلة الغلمان على النساء فبلغ شعره فيهم مرفعا لم يصل إليه ما قاله فيهن من أشعار.

فنجد أبا نواس يتخير فضاءات حسية مألوفة ليسقط عليها صورة المرأة (الظبي / المصباح / البدر) فهي جميلة مضيئة مستديرة الوجه كجمال الظباء وضياء المصابيح و استدارة البدر في ليلة التمام. و قد مزج عنصرين من الفضاءين المدخلين (المرأة – الظبي / المصباح/ البدر) لا توجد بينهما مشابهات و علائق على أرض الواقع. و أول مراحل المزج عملية التركيب التي تتمثل في إسقاط مضامين من كلا الفضاءين المدخلين إسقاطًا رأسيًّا في الفضاء المزيج ، فتتحد المرأة و الظبي / المصباح/ البدر، ثم يجري الشاعر عملية إكمال تتمثل في إكساء النموذج التصوري الحادث في الفضاء المزيج بالتركيب بلبوس من المعارف العامة المحفوظة في الذاكرة طويلة المدى. و يقيم تصورات ليس مأتاها الإسقاط المفهومي المباشر، و إنما تنشأ معانٍ بالإسقاط الانتقائي العابر للفضاءات ، فتنصهر المرأة في صورة الظبي / المصباح/ البدر، غير أن المتكلم في الوضعية آن – قولية و بحسب حال المخاطب و وضعية التخاطب يمزج نسقين متباعدين ليؤول أمرهما إلى فضاء ثالث مزيج بينهما. و يبلور الشاعر ما ركبه و ما كساه تصوريًّا بآلية الإكمال و بالمزيج يُنشئ معنًى جديدًا نتخيل فيه المرأة في صورة الظبي / المصباح/ البدر و شروطها و اقتضاءاتها. و يدمج الشاعر مزيج عناصره في وحدة متكاملة يتضح فيها ثبات التعالق بين الفضاءين المدخلين فكل عنصر له العلاقات التي لنظيره (العموم – الشمول)، في اتصال شديد تفاعلي بين الفضاء المزيج و الفضاءين

المدخلين و تناسبٌ بين المضامين دون حاجة إلى الاستدلال ، حيث تقوم بين الفضاء المزيج و الفضاءين المدخلين ترابطات متينة يُستحضر فيها الفضاءان المدخلان بشكل آلي. و يشتمل المزيج على قابلية التفكيك أو إعادة بناء الفضاءين المدخلين و ما بينهما من إسقاط انتقائي عابر للمجالات، و من فضاء جامع و ترابطات بين كل الفضاءات ، فالمزيج يُفَكَّك إلى مكوناته و علاقاته التي انحدرت من الفضاءين المدخلين و علاقاته التي اكتسبها. فضلاً عن أن كل عنصر في الفضاء المزيج له علة لوجوده و تعالقٌ مع العناصر الواردة في الفضاءين المدخلين ، و وظيفة في اشتغال الفضاء المزيج و المقولات العابرة للفضاءات الذهنية و المنظمة لها تجعل الفضاءين المدخلين تشملهما علاقات عابرة للفضاءات تتحول إلى علاقات داخل الفضاء المزيج ، و بفعل العمليات المزجية تذوب هذه العناصر الآتية من الفضاءين المدخلين في الفضاء المزيج و تنظمها عمليات تكثيف و تحويل في آنٍ معًا.



و نلحظ أن طبيعة أبي نوّاس وميله للهو والمجون جعله يقرن وصفه للمرأة بمجالس القيان والشرب التي اعتادها ، وكل أوصاف أبي نوّاس شائعة ماعدا استعارته العسل لوصف المحاسن ، وذلك أمر قائم على استعارة المذاق ، ومن البديهي طرح فكرة المذاق حقيقة ؛لأنه أراد لوازمه.

سنجد أن استعارات أبي نوّاس تثبت حضور المرأة من خلال الأنساق المفهومية التالية :

المحاسن عسل ←

المرأة ظبي   المحبوب غزال ← والمحب أسد

المرأة مصباح   المرأة بدر ← الأسنان درر ←

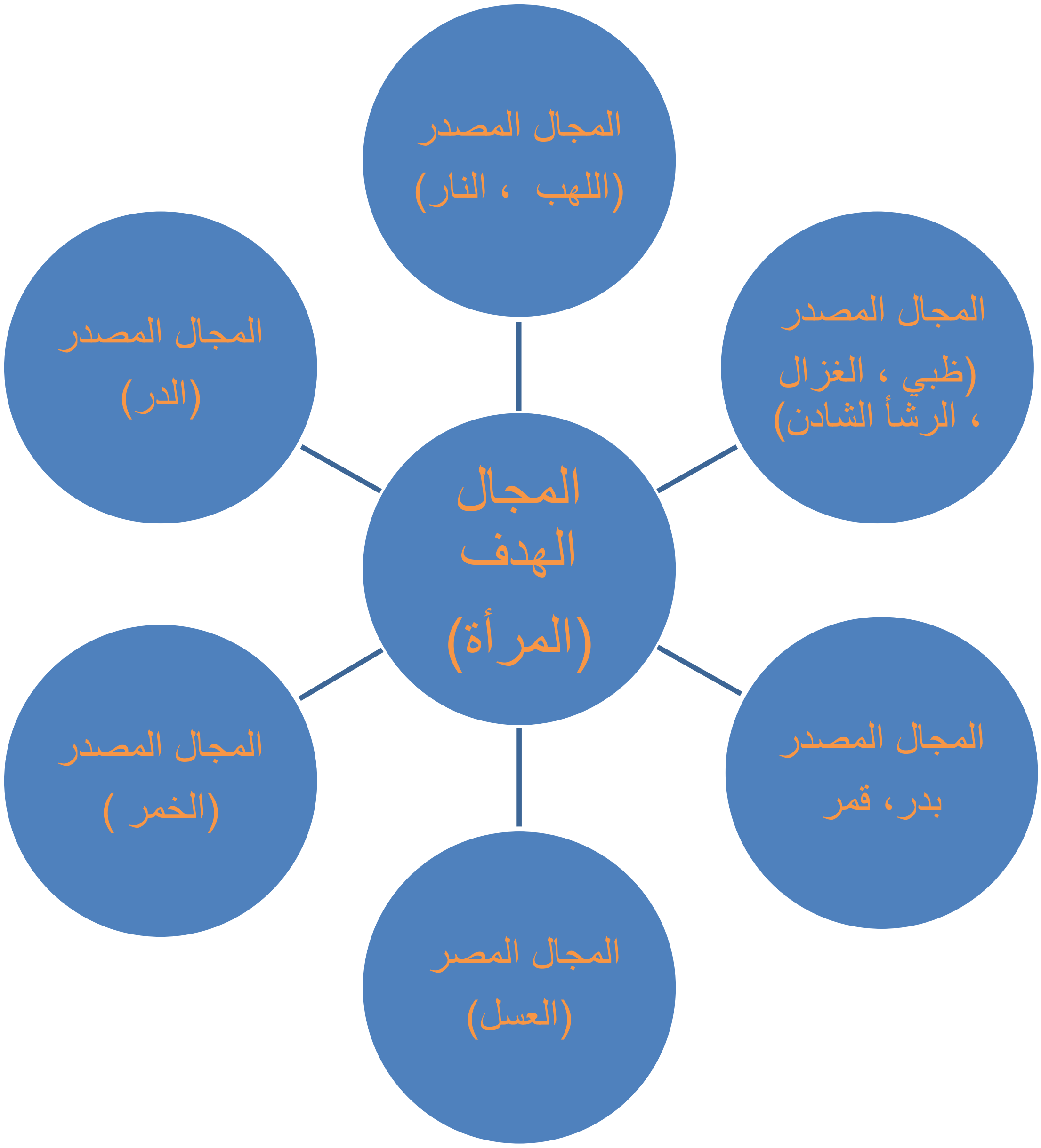
وهذه الأنساق المفهومية لا تحضر إلا في شبكة من التعالقات التي تجعل من الاستعارات حقلا عرفانيا ، و يمكن أن نمثل لهذا الانسجام الاستعاري في الجدول التالي:

شبكة الإسقاط الاستعاري:

معارف عامّة شاملة من المجال المصدر	معارف عامّة شاملة من المجال الهدف	حاصل الإطباق
الهوى	اللهب	ومضة الشدة و التأجج
المرأة	ظبي + بدر قمر	ومضة الحركة وانتظام ومضة الجمال ، الإضاءة ، والاستدارة.
محاسن وجمال المرأة	العسل	العسل = ومضة اللذاذة والحلاوة
الوجع والألم المعنوي	النار	ومضة الحرق واللسع
ثغر المرأة	الخمر+ الدر	ومضة اللمعان والاحمرار وجمال المظهر والندرة والتميز
المرأة	الغزال + الرشا+ الظبي+ الشادن=	ومضة اكتمال الجمال والسرعة
المرأة	ظبي+ بدر	ومضة الجمال ، الإضاءة ،

		والاستدارة

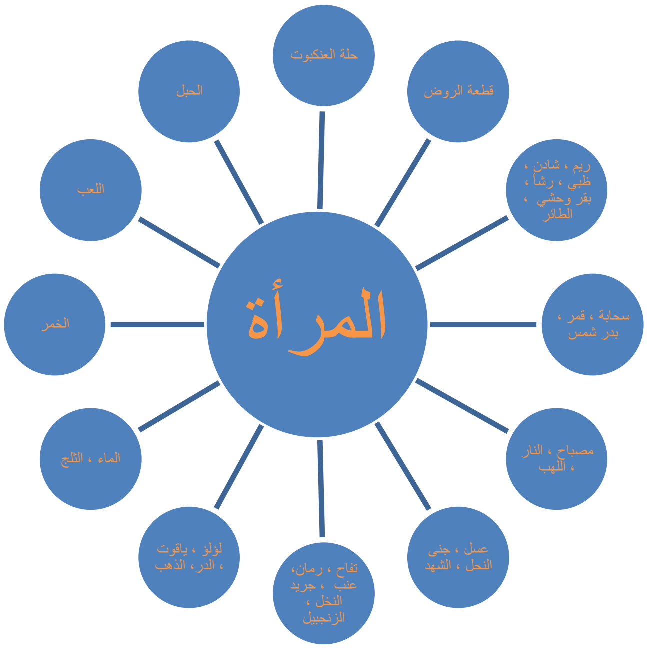
وفيما يلي رسم يوضح مكونات البيئة التي تعاضدت في تشكيل الصورة المجازية للمرأة عند أبي نواس.



المحور الثالث:

أ_الدائرة التصويرية المفهومية لاستعارات المرأة عند الشعراء المولدين:

تمثّل الشّعراء في أشعارهم المختارة شبكة من التّصوّرات على أساس شبكة أخرى في منوال منتظم، وقد تضافرت العناصر الصّغرى البسيطة وتوسّعت وانتظمت مع عناصر أخرى صغرى بسيطة؛ فتألّفت أُطر عرفانيّة حكمت الإسقاطات الاستعاريّة، و التي يمكن تمثيلها في الدائرة التصويرية التالية :



من خلال ما سبق نلحظ أن المناويل الاستعارية الخاصة بالمرأة عند الشعراء المولدين قد أدخل عليها بعض التجديد فأصبح الشاعر المولد يستعير من البيئة المستحدثة بحدائقها الغناء صنوفا من المصادر (كالعنب ، والرمان ، التفاح ، الزنجبيل ، قطعة الروض) والتي لم تكن في البيئة الجاهلية الصحراوية.

ومن الطبيعي أن تتجدد أن المناويل الاستعارية في الخطاب الشعري في زمن المولدين فهو أمر تفرضه تطور الحياة من ناحية فكل زمان يتغير من حال إلى حال ، و الأشياء المخزونة في الذاكرة من جهة أخرى ، وذلك من أجل الاستمتاع الجمالي و ليعيشوا اللذة التي تسري في أرواحهم من خلال ذلك الخطاب الشعري كخطاب أبدي خارج عن الزمان الماضي، ممتد إلى المستقبل .

وموقف الشعراء هذا يعطي الأولية في التعبير للعالم الداخلي "الذات" عالم العواطف والرغبات والأهواء على العالم الخارجي، مما شكل إطاراً عرفانياً جديداً على النظام السائد حاولوا من خلاله تجسيد اللذة الحسية ، وتحديد العلاقة المادية بين المرأة و الرجل، في تصورات ذهنية متعددة.

والإطار مفهوم ذهني عرفاني ومعارف تتجلّى في مفاهيم و تمثيلات وصور مترابطة منضَّدة محفوظة في نظام عرفاني، فالإطارُ له مظهر عرفاني تصوّري، وله مظهر دلالي، وهما متعالقان متكاملان.

و الانسجام بين هذه الاستلزامات الاستعاريّة يقوم على الإطار العرفاني الجامع لشبكة استعارات متآلفة ذات منحى تصوّري مفهومي موحَّد ، فالإطارُ مُتجذّر في العرفان، وهو يشتغل آن قوليّا. وإنّ الإطار يوفّرُ مفاتيح للاهتداء إلى المعنى وتوجيه الفهم والتأويل. وتمثّل استعارات المرأة شبكة عرفانيّة لتمثيلات ذهنيّة وإسقاطات تصوّريّة مفهوميّة.

وقد ألّفت هذه الاستعارات وحدة خطابيّة منسجمة مترابطة مضامينُها العرفانيّة، وقوامُ الانسجام التّرابطُ بين التّصوّرات، ويهمّنا المعالجة الذّهنيّة لانسجام الخطاب، ويقصد بالانسجام هو إدراك تجذّر المضامين في إطار معرفي عامّ.

وإن كلّ معنى استعاري ناشئ يستمدُّ قيمته من سائر المعاني المترابطة الّتي تكوّن الإطار العرفاني العام.

وهكذا، فأي مفهوم في نظر فيلمور لا يختصُّ بنفسه ولا يُتصوَّرُ إلّا داخل إطار مفاهيم مترابطة وتصوّرات متآلفة منتظمة. وللإطار علاقة بتجربتنا في العالم. فنحن، ساعةَ نُجرّبُ، نسجّلُ أوضاعا متعدّدة نُنضّدها في أذهاننا ضمن أُطر. ويلتقى البُعد التّجريبي الحسّي بالبُعد الرّمزي الثّقافي. فكلُّ استعارة لها سند في الإطار، أو كلّ استلزام استعاري تصوّري مفهومي له تجذّر في الأطر العرفانيّة وانتظام في عناصر ذلك الإطار ووظائفه وصور اشتغاله.

وإنّ الأطرَ أبنيةٌ مفهوميّةٌ تُنتج عمليّات ذهنيّة رمزيّة موسَّعة. فالمفاهيم لا تحضر إلّا في شبكة تعالقات. والإطارُ له خصائص معجميّة مفهوميّة ونحويّة وتداوليّة اجتماعيّة ثقافيّة. وينشأ عن تصوّر توحدّ الذّهن والعالَم والتّجربة والواقع. ولا نجد معنى لغويّا نظاميّا على حدة ومعنى سياقيّا مقاميّا ثقافيّا على حدة.

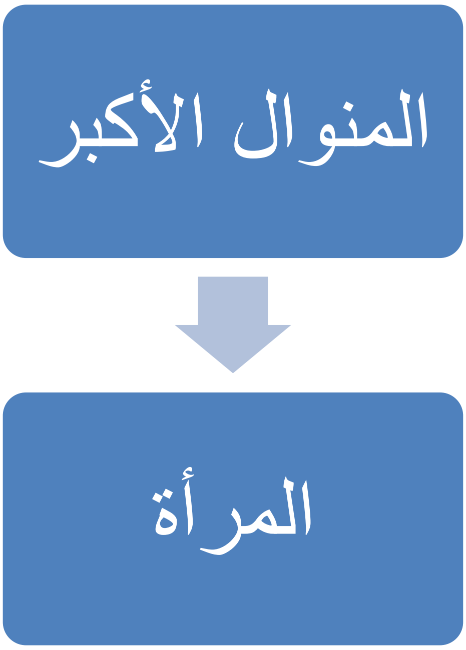
ب_ المناويل الاستعارية :

تشتغل الأبنية العرفانية لبناء الخطاب و تاؤيله ، في مستوى المفاهيم والتصورات العرفانية البسيطة عبر إسقاط مضمون عرفاني متجذر في الذهن من مجال المصدر على مضمون عرفاني ناشئ في الوضعية الآن قولية، من المجال الهدف، وتجري في مستوى المناويل العرفانية القائمة على إسقاطات منضدة منسجمة لإطار عرفاني كامل على إطار عرفاني آخر بصورة منتظمة.

فالمنوال الاستعاري منوال كلّيّ، وهو إطار جامع لمناويل استعاريّة فرعيّة فالسّحابة والشّمس وبقرة الوحش والرّيم والشّهد والماء لها من التّجذّر الإبستيمي – لتواتر التّجارب وانتظامها وتأصّلها في العرفان – ما يجعلُها نشيطة في تمثيل المرأة ومفاتنها، من رشاقة وجمال عينين وعذوبة. وإنّ الاستلزامات المنسجمة في تمثيل المرأة، من سحابة وشمس وبقرة وحش وريم وشهد وماء ذات طاقة تصوّريّة عالية وذات نشاط مفهومي قويّ تحقّق في استعارات كثيرة مُتواترة. وهذه الاستلزامات النّشيطة ذات فاعليّة إبداعيّة في إحداث الاستعارات.

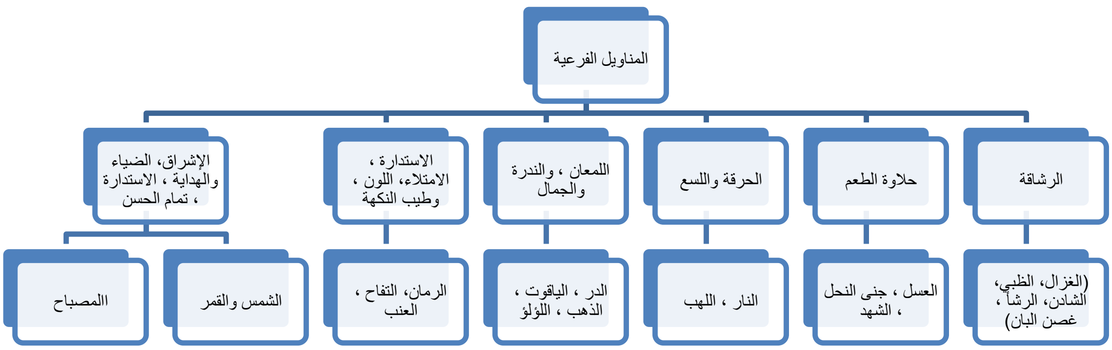
وتتضافر هذه الاستعارات المفردة لتؤلف منوالا شاملا تلتقي فيه المناويل الفرعية ، فتتمثل المرأة في مجالات عديدة مختلفة .

ويمكن تمثيل هذه المنوال الأكبر في الشكل التالي:



وهو المنوال المفتاح الذي نقرأ به الفضاء الاستعاري ، وتنتظم فيه المناويل الاستعارية الفرعية المتنامية لتؤسس فضاء المرأة ، في شكل استلزام استعاري ما بين مجالات المصدر ومجال الهدف.

وعلى هذا يمكننا القول أن المنوال العرفاني الأكبر قائم على استعارة جامعة تتفاعل فيها استعارات صغرى ، تتشابك وتتضافر و تتعالق وتتزامن ضمن المنوال الأكبر ، مؤلفة مناويل فرعية يمكن تمثيلها في الشكل الآتي:



ونلحظ من الرسم البياني السابق ، أن العناصر تنتظم انتظاما شبكيا في مناويل تربط بالتصورات و الاستلزمات الاستعارية والإسقاطات المفهومية الموزعة التي وقفنا عليها في النماذج الشعرية المختارة والتي على الرغم من تباعدها ألفت تصورات موحدة متعالقة تصورياً اسميناها بالمناويل الفرعية كـ (الرشاقة – حلاوة الطعم ، اللمعان والندرة والجمال ، ...)، وكل منوال من هذه المنوال الفرعية إذا ما تتبعناه وجدناه منجماً متقطعاً في مواطن تبئر متباعدة يمثل الواحد منها نوعا من النافذة على المفهوم المعنى تنفتح ثم تنغلق، وهي ما يطلق عليه في الدراسات اللسانية العرفانية مصطلح "الوندوة" [١].

لتؤلف منوال جامع في النص ، كفضاء استعاري تنصهر فيه جميع المكونات اللغوية والمعجمية والثقافية العديدة ، وتتحكم في تناميها وانسجامها وتألفها مجالات المصدر المشكلة للمناويل الاستعارية الفرعية، مما يؤكد على تعالق المنوال الأكبر و المناويل الفرعية.

ختاماً: كل هذه الإسقاطات الاستعارية التي تجري في مستوى المنوال الأكبر وفي مستوى المناويل الصغرى ؛ لإنتاج نص و عرفنة خطاب هي حصيلة لتجذرات مفهومية استصفاها الناس في خطاطات وبنوا بها استلزامات وأسسوا بها مذاهب قول .

(١) راجع : الأزهر الزناد ، النص والخطاب، مباحث لسانية عرفانية ، تونس ، مركز النشر الجامعي، ودار محمد علي للنشر، ٢٠١١م، ص: ٢٦٢.